Biblioteka
NOVI KONTEKST
(Serija: Književna istorija, 4)

Osnivač i urednik
Gojko Tešić

Urednik
Miličko Mijović

Umetnička oprema
Natalija Petrović

Tehnički urednik
Jasmina Živković

Ilustracija na koricama
Karavađo: „Narcis“

Mirka Zogović

BAROK: KNJIŽEVNA TEORIJA I PRAKSA

NARODNA KNJIGA
ALFA
2007



ISBN 978-86-331-3185-8

SADRŽAJ

Uvodne napomene

U izvesnom smislu, knjiga *Barok: Književna teorija i praksa* predstavlja nastavak, nakon naše studije o Marinu i dubrovačkoj književnosti, bavljenja barokom. Nekoliki su razlozi ovom vraćanju. Na prvom mestu je, svakako, ponovna aktuelizacija baroka i njegove poetike koja poslednjih godina odlikuje svetsku književnu, teorijsku i kritičku scenu. Ta aktuelizacija se najčešće svodi na traganje za sličnostima između barokne i moderne i postmoderne teorije, književnosti, umetnosti, pa i društva uopšte, bez obzira da li se zasniva na tipološkoj kategorizaciji ili istorijsko-umetničkoj perspektivi, i bez obzira da li postoji ili ne svest da se u oba slučaja nanovo predlažu neka već klasična shvatanja, poput Velflinovih ili Kurcijusovih. O kakvoj god da je postavci reč, ishod tog traganja jeste uvek iznalaženje vrlo znakovitih paralelizama između dva tako daleka istorijska trenutka. A kad je o književnosti reč, to se odnosi i na teorijsku misao i na poetsku praksu.

Upravo zbog toga su „glavni junaci“ ove knjige Đambatista Marino i Emanuele Tezauro, najslavniji italijanski barokni pesnik i najgenijalniji barokni teoretičar. Dakle, pesnik kojim i počinje pravi italijanski književni barok i teoretičar koji daje najcelovitije teorijsko promišljanje barokne poezije i njene poetike. Ma koliko da su i vremenom, a i načinom zaokupljenosti poezijom, udaljena ova dva barokna autora, pesnik i teoretičar, ipak poseduju mnogo toga zajednič-

kog, što će ova knjiga, nadajmo se, i pokazati. Ne samo što nam ta dva pisca otkrivaju u čemu se ogledaju te navodne bliskosti između dva doba, čije praćenje i jeste bila jedna od ideja vodilja našega rada, već nam na posredan način pružaju uvid i u neke od skrivenih aspekata italijanskog književnog baroka za koji se tako dugo mislilo da je površan, frivolan i samodovoljan, kako su i glasile najčešće optužbe vekovima upućivane samom Marinu. Da je stvarna situacija mnogo kompleksnija rečito govori, na primer, ne samo Marinov, nego i Tezaurov odnos prema Galileju, njegovim idejama i otkrićima, što je za ono doba odista predstavljalo čin hrabrosti i pokazatelj intelektualne otvorenosti i modernosti.

A drugi razlog vraćanja baroknim temama jeste potreba da se domaćoj književnoj publici bar delimično približe ne samo neki aspekti savremenog proučavanja italijanskog baroka, već i njegovi protagonisti. Ako slobodno možemo reći da Marino pesnik u nas nije sasvim nepoznat, ovoga puta ga predstavljamo kroz drugačiji vid njegova bavljenja književnošću, te nam se otkriva Marino prozni pisac i Marino teoretičar, što ni u italijanskoj nauci o književnosti nisu često obrađivane teme. S druge strane, kad je reč o Tezauru, za nas gotovo nepoznatom književnom misliocu, potrudili smo se da, upravo zbog toga, predstavimo ono što čini suštinu njegovog ogromnog opusa – shvatanje i promišljanje metafore. Mada bi „kompetentni čitalac" mogao opovrgnuti tezu o nepoznavanju Tezaura, s obzirom da se upravo on krije u jednom od junaka Ekovog romana *Ostrvo dana pređašnjeg*, čini nam se da će se tek kroz primere načina njegova teorijskog zaključivanja i, možda još više, uistinu baroknog načina uobličavanja tog zaključivanja, moći naslutiti prava veličina ovog izuzetnog teoretičara, čije su ideje, kada se jednom do njih prodre, vrlo bliske nekim postavkama književne teorije XX veka. To bi predstavljalo samo još jednu činjenicu koja ide u prilog tvrdnjama da u baroku i leži izvorište modernog.

I

IL

CANNOCCHIALE ARISTOTELICO,

O' ſia, Idéa

DELL'ARGVTA ET INGENIOSA ELOCVTIONE,

Che ſerue à tutta l'Arte

ORATORIA, LAPIDARIA, ET SIMBOLICA.

ESAMINATA CO' PRINCIPII

DEL DIVINO ARISTOTELE,

Dal Conte

D. EMANVELE TESAVRO,

CAVALIER GRAN CROCE DE' SANTI MAVRITIO, ET LAZARO.

SECONDA IMPRESSIONE,

Accreſciuta dall' Autore di due nuoui Trattati, cioè,

DE' CONCETTI PREDICABILI, ET DEGLI EMBLEMI.

All'Illuſtriſs.mo & Eccell.mo Sig.re

LORENZO DELFINO.



IN VENETIA, *Preſſo Paolo Baglioni*. M. DC. LXIII.

Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.

KNJIŽEVNO-TEORIJSKA MISAO BAROKA U ITALIJI XX VEKA

Do promenjenog odnosa prema baroknoj književnosti i umetnosti, to jest do „ispravljanja grešaka" prethodnih vekova, u Italiji dolazi relativno kasno[1]. Kao i u mnogim drugim pitanjima estetike i književne teorije, i u shvatanju baroka –kad je o Italiji reč – Kroče ima ključnu ulogu, iako, ne treba smetnuti s uma da je sam Kročeov pristup kulturi i literaturi XVII veka i veoma kompleksan i često protivurečan. Pre svega, upravo je Kroče mnogo učinio da se ta književnost odista upozna, kako bi se, na osnovu tekstova, moglo o njoj objektivno suditi. Objavljivanjem dveju antologija, a prvenstveno triju knjiga posvećenih baroku[2], on je italijanskoj publici naprosto otkrio barokne pisce. I svojim eksplicitnim stavovima, odnosno „programom proučavanja i istraživanja"[3] a, povrh svega, svojim autoritetom, mnoge je italijanske književne poslenike usmerio na naučno bavljenje ovim periodom. S druge strane, pak, i pored izvesnih mena u toku tridesetak godina[4], konačni Kročeov sud o baroknoj literaturi i baroknoj teorijskoj misli izrazito je negativan: barok je vrsta umetnički ružnog, odnosno umetnička izopačenost, čiji je osnovni cilj da izaziva zaprepašćenje; barok u stvari nikad nije umetnost, kao što ni „umetnost nikad nije barokna". Po Kročeovom mišljenju, u XVII veku – „muk je velike poezije", a ono što postoji – pseudopoezija je[5].

U stvari, značaj koji je Kroče pridavao izvornom tekstu, deo je njegove istorijsko-filološke orijentacije, a negativno procenjivanje barokne književnosti, koju on vremenski ograničava isključivo na XVII vek (bio je veliki protivnik ideja o atemporalnim umetničkim kategorijama[6]), potpuno je koherentno njegovoj neoidealističkoj estetici i njegovoj poetici[7].

Iako bi sigurno bilo i zanimljivo i značajno proučiti sve mene i svu kompleksnost Kročeovog stava prema italijanskoj baroknoj književnosti, za predmet našeg razmatranja mnogo je važnija činjenica što je taj, negativni, stav odredio dalju recepciju baroka u italijanskoj teorijskoj misli. S obzirom na Kročeov ugled i uticaj, odnosno na „napuljsku diktaturu" u italijanskoj filozofiji, estetici i nauci o književnosti, nije nikakvo čudo što će takav krajnji sud obeležiti italijanske studije i članke o baroku negde sve do pedesetih godina XX veka.

Možda bismo čak mogli da odnos prema baroku uzmemo kao merilo u ocenjivanju italijanske književno-teorijske misli XX veka. Jer, poricanje vrednosti, pa i samog postojanja barokne literature – tek jedan je od pokazatelja specifičnog stanja italijanske teorijske misli, odnosno, šire, kulture prve polovine stoleća, njene zatvorenosti i samodovoljnog provincijalizma, čemu je prvenstveno uzrok fašizam, a tek potom Kročeova „neosporna veličina i neprikosnovenost". Naime, kulturna klima fašizma pogodovala je potpunom zatomnjenju efekata avangardnih pokreta s početka veka, a i činjenici što Kročeov uticaj, nakon podsticajne faze tridesetih godina, postaje uzrokom zastoja[8]. A „prihvatanje" baroka, opet, samo je jedan od pokazatelja promenjene posleratne situacije, kad otvaranje i težnja ka uključivanju u svetske tokove i pokušaj da se nadoknadi izgubljeno, neminovno donose i novi pristup baroku, često upravo u polemici, pa i u osudi Kročeovog stava.

Međutim, valja istaći da je – što će se odraziti i na problem čitanja baroka – situacija i u posleratnoj italijanskoj književno-teorijskoj misli bila vrlo specifična u odnosu na druge zemlje Zapada.

Svest o zaostalosti i potreba da se ona što pre prevaziđe, to jest – kako je duhovito rekao jedan kritičar – „trčanje za sopstvenim vozom", imali su za posledicu istovremeno otkrivanje i prihvatanje različitih kritičko-teorijskih pristupa nastalih u raznim kulturama i u raznim vremenima. I pored izvesnih negativnih strana ove vremenske neusklađenosti, ta raznovrsna i kompleksna panorama informacija i podsticaja učinila je da italijanska književno-teorijska misao i književna kritika postanu svesne „mogućnosti integracije metoda i samih instrumenata"[9].

Ako prihvatimo ideju Marije Korti (Maria Corti), po kojoj izbor sredstava tumačenja, odnosno tipa kritičkog pristupa koji valja primeniti na određeni tekst, zavisi od samog teksta, možemo slobodno reći da se barokna književnost, pre svega poezija, prosto nudi onim istraživanjima za koje nije važno *šta* neko delo kaže, već *kako* kaže. Svi kritički metodi koji su pažnju usmerili isključivo na tekst i njegove formalne aspekte, a u drugi plan stavili ili potpuno zanemarili vantekstualne elemente, bili su zahvalni za interpretaciju i valorizaciju barokne literature[10]. I to, počev od stilističke kritike, koja je, bar u početku, imala najvećeg uspeha[11], pa preko, odnosno često i uz, formalizam i analize strukturalističkog i semiološkog reda, što će se srećno nadovezati i ukrstiti s italijanskom teorijsko-kritičkom književnom tradicijom[12].

U stvari, nakon vremena osporavanja i sumnji, pravi „bum" italijanski književni barok doživljava tek s raširenošću ovih teorijskih pristupa (sedamdesetih-osamdesetih godina XX veka)[13]. Nova kulturna atmosfera išla je u prilog i „operaciji nadoknađivanja", odnosno objavljivanja kritičkih izdanja i sveobuhvatnih analiza italijanske barokne poezije, posebno Marina[14]. Nakon poezije, na redu je „otkrivanje" baroknog romana, čemu je doprinelo i izučavanje žanrova, prvenstveno u okviru tematske kritike. Ali barok tad već postaje deo sistema kanonizovane italijanske književne tradicije.

U okviru tog sad već kompleksnijeg gledanja književne kritike na XVII vek[15], uočavamo potrebu da se barok kao kulturni fenomen ne svodi isključivo na književnost, a da se ta sama književnost proučava u poređenju s drugim umetnostima, figurativnim i muzikom pre svega, ali unutar šireg evropskog konteksta[16]. Noviji trenutak italijanske književno-teorijske misli o baroku, dakle, obeležava napuštanje vezanosti isključivo za tekst u već prevaziđenoj fazi suprotstavljanja istoricizmu i nov metod tumačenja seičentističke literature „osvetljavajući na različite načine čitavu dijalektiku kulturne istorije u sinhronijskom i dijahronijskom smislu“[17]. Da barokna književnost i dalje budi interesovanje i daje povoda za nova čitanja najbolji je primer posmatranje Marinovog epa *Adonis* kao dela koje je, svojom naglašenom tolerancijom prema drugom i drugačijem, veoma blisko savremenom, postmodernističkom senzibilitetu[18].

I pored praćenja savremenih metoda, italijanska književno-teorijska i estetička misao valja da odgovari na dva, još uvek aktuelna problema u vezi sa samim izučavanjem barokne literature. Za prvi – da li je barok stilsko-tipološka ili umetničko-istorijska kategorija – svesna problema, uglavnom ne mari[19]. Drugi – da li barok valja posmatrati kao prekid ili kao nastavak renesansne umetnosti – više je muči, i tu su mišljenja podeljena. Tako, na primer, estetičar Konte (Conte) smatra da, ako se uporedi arhitektonska, slikarska i književna „fluidna fenomenologija“ XVII s onom kompaktnijom i uniformisanijom početka XVI veka, ne može se oteti utisku o prekidu do kog ne dolazi samo u načinu stvaranja, već i u načinu poimanja umetnosti. Drugi, međutim, smatraju da je barok sa svojom poetikom neka vrsta nastavka renesanse i da barokno, novo viđenje sveta, posebno u figurativnim umetnostima, ne znači poništavanje renesansne umetnosti, već njenu radikalnu transformaciju[20].

Upravo lomeći koplja oko novine baroka i baroknog, u poslednje vreme u naučnim i umetničkim krugovima Italije bilo je predloga da se poslednje decenije XX i početak novog veka umesto *postmodernističkim* nazovu *neobaroknim* dobom[21]. To je samo jedna od činjenica koja ukazuje koliko je sam termin *barok* postao dao naše savremene kulture i koliko je u našoj svesti tesno povezan s osećanjem modernog. Uostalom, iznalaženja analogija između našeg i tog dalekog a bliskog doba gotovo je postalo opšte mesto.

* * *

Dosta je već pisano o srodnosti modernih i pesnika XVII veka, kao i srodnosti nekih ideja savremene umetnosti i barokne teorijske misli[22]; iznalažene su bliskosti avangardnih i neoavangardnih s baroknim poetikama, što se posebno odnosi na slikarstvo koje je, kako se smatra, i u modernom dobu dominanta umetničkog iskustva. Isticanje tih bliskosti počelo je, kao što znamo, s Velfinovim i Alois Riglovim prepoznavanjima u baroknim arhitektonskim, slikarskim i skulptorskim oblicima novog načina gledanja na svet[23].

Iako je još u okviru kročeanske kritike bilo onih koji su pokušavali da baroknu poeziju protumače poetikama samih pesnika, do zainteresovanosti, proučavanja i valorizacije baroknih poetika i retoričkih traktata dolazi mnogo kasnije[24]. A ti su traktati – možda poslednja manifestacija kojom se italijanska kultura nametnula Evropi – nezaobilazni za razumevanje kulture XVII veka i neophodni kao sredstvo za tumačenje barokne umetnosti, njene poetike i njenih formi[25]. Nesumnjivo je da je određena filozofsko-estetička i književno-teorijska klima stvorila uslove za prihvatanje barokne teorijske misli i podsticala na čitanja i tumačenja seičentističkih traktata. Tako je, svakako, intenzivnije interesovanje za retoriku sedamdesetih–osamdesetih godina sad već prošlog veka, odnosno „otkrivanje“ njenog značaja[26], nužno skrenulo pažnju na barokne traktate, naročito ako se zna da je retorika u Italiji više od jednog veka bila gotovo prognana (proces koji je počeo s romantizmom, a vrhunac doživeo s Kročeom i kro-

čeancima), što će, s obzirom na izraženo retorizovani karakter italijanske književne baštine, biti više nego pogubno[27].

Oslanjajući se upravo na te barokne retoričke traktate, odnosno na tekstove Tezaura prvenstveno (*Aristotelov durbin*), ali i Peregrinija (*O oštroumljima*) i Palavičinija (*O dobru* i *Traktat o stilu i dijalogu*), pokušaćemo da izdvojimo neke od elemenata bliskih savremenom poimanju literature i one moguće srodne tačke s novijom književno-teorijskom mišlju[28].

Peregrini, Palavičino i, najzad kao kruna, Tezauro uvode četiri dotad u klasičnim retorikama nepoznate ili nepriznate kategorije koje ujedno predstavljaju suštinu novine barokne poetike: *ingenijum* (*ingegno*), *oštroumlje* (*acumen*, *argutezza*, *arguzia*, *acutezza*), *začudnost* (*meraviglia*) i *končeto* (*concetto*). Te četiri međusobno zavisne kategorije oni će uzdići na nivo kanonskih pojmova novog poimanja literature, šire i umetnosti.

Središnji pojam te nove poetike jeste *ingenijum*[29], shvaćen kao kreativni princip, sposobnost invencije, odnosno stvaralačka moć koja proizvodi nepostojeće i povezuje nepovezivo: „taj dar prirode koji se zove ingenijum, sastoji se upravo u veštom spajanju naizgled nespojivih predmeta, u pronalaženju skrivenih tragova prijateljstva unutar suprotnosti, neprimećenog jedinstva posebne sličnosti u najvećoj nesličnosti, izvesne veze, izvesne srodnosti, izvesne povezanosti tamo gde drugi nikad ne bi ni posumnjali u njihovo postojanje“[30]. Za razliku od *intelekta*, *ingenijum* ne teži istini ni dobru, već novom, neobičnom i začudnom, odnosno estetskom efektu[31]. Lučeći inventivne od racionalno-analitičkih sposobnosti, barokni teoretičari su isticali da cilj *ingenijuma* nije *docere*, već *delectare*, što ih je u stvari neminovno dovodilo do nepriznavanja kanona imitacije i religioznih paradigmi. Međutim, *delectare* nije samo u zadovoljstvu čula i osećanja, već, iznad svega, u zadovoljstvu igrom uma, beskrajnim operacijama *ingenijuma*. U baroknim retoričkim, takozvanim ingenioznim

traktatima *ingenijum* predstavlja dominantno načelo i stvaranja i poimanja celokupne umetnosti, pa i šire.

A „božansko čedo“ *ingenijuma* jeste *oštroumlje*, kojim se postiže *začudnost* i istovremeno pokazuje moć samog *ingenijuma*. *Oštroumlje* je ujedno i „velika majka svakog ingenioznog končeta, blistava svetlost besedničkog i poetskog umeća, životvorni duh mrtvih stranica, preugodan začin uljudnih razgovora, krajnji napor uma i trag božanskog u ljudskoj duši“. Zahvaljujući „čudu oštroumlja nemo govori, neživo živi, umrlo vaskrsava, grobovi, statue i mramor od ove zavodnice duša stiču glas, duh i pokret, pa s ingenioznim ljudima ingeniozno razgovaraju“[32]. Tezauro tvrdi da je svako *oštroumlje* figura, ali da sve figure ne predstavljaju *oštroumlje*, dok Perigrini čitav traktat posvećuje analizi mehanizama pomoću kojih *ingenijum* stvara *oštroumlja* i tumačenju „prirode začudnih oštroumlja“, nimalo se ne obazirući na klasični problem imitacije i verodostojnosti. Stoga se „... oštroumlje ne zasniva na svojstvima materije ili označenog predmeta, već na svojstvima umetničkog postupka i oblika pripovedanja“. Ni *oštroumlje* tako „ne pripada umu koji traga za istinom i spoznajom stvari, već, naprotiv, ingenijumu kome predmet kako delanja, tako i uživanja, nije toliko istinito, koliko lepo“[33] .

Proklamovani cilj barokne poezije jeste izazivanje začudnosti. Još je Marino svojim čuvenim stihovima savetovao pesnicima da se, ako za to nisu sposobni, „češagije late“[34]. Često se, i to s pravom, barokna poetika i naziva „poetikom začudnosti“ (*la poetica della meraviglia*). Ta *začudnost* je po definiciji nerazlučivo vezana za *ingenijum* i predstavlja „izvor vrhovnog umnog zadovoljstva pošto je uvek povezana sa spoznajom nečeg dotad nepoznatog. I koliko je to nepoznatije ili povrh toga oprečnije našem verovanju, utoliko je veća začudnost i s njom zadovolsjtvo što smo ovladali spoznajom do tog trenutka sasvim dalekom i nenadanom“[35].

Končeto koji se u baroknim traktatima obično poistovećuje s *oštroumljem*, ali i sa metaforom, definiše se, kako je rekao Palaviči-

no, kao „začudna opaska skupljena u kratku izreku". Sam predstavlja „veliki ukras stila", a njegova lepota se sastoji u novini. Na osnovu načina na koji barokni teoretičari opisuju končeta, možemo zaključiti da su ih smatrali svojstvenim poeziji, gde su uspelija ona u kojima je „neistina dobro prikrivena privodom istine", od drugih koja sadrže „čistu istinu", jer su stvorena pesnikovim „ingenijumom, a ne iskamčena od prirode predmeta"[36].

Ako pogledamo definicije koje su ponudili sami barokni teoretičari, lako uočavamo da neki od osnovnih postulata na kojima počivaju podsećaju na izvesne postavke glavnih tokova književno-teorijske misli XX veka. Za ove bliskosti kvalitativnog tipa, kao što su autoreferentnost jezika i novina kao estetska kategorija, najbolji primer pruža metafora i njen značaj i njena tumačenja u baroku i danas.

Naše vreme, kao što je poznato, vreme je ogromne popularnosti metafore, njene „vladavine" i „sveprisutnosti". Metafora iz domena književne teorije, književne kritike i lingvistike prelazi u domen filozofije, psihologije i drugih nauka. Mnoštvo studija napisano je o metafori, a njena „besprimerna popularnost" objašnjava se na razne načine, između ostalog i značajem i značenjem jezika u savremenoj misli, kao i obnovljenim interesovanjem za retoriku[37]. Vrlo je rasprostranjeno mišljenje da je jedna od najznačajnijih karakteristika moderne poezije znatna učestalost, i to ne retko nerazumljivih, metafora, što doprinosi „stvaranju izuzetno idiosinkratičnoga poetskog svijeta koji izražava jednu od glavnih preokupacija moderne poezije *ostranenije* (očuđenje)". Međutim, mnoge metafore u poeziji i teorijsko-kritičkoj misli XX veka kao da ponavljaju obrasce barokne metafore[38].

I u baroku „problem metafore dobija ključno mesto". Metafora vlada i poezijom i razmišljanjem o poeziji. U Tezaurovom traktatu ona je dominantna i kvantitativno i kvalitativno. Na osnovu temeljitog poznavanja starih retorika i bezbroj primera iz antičke i savremene mu poezije, ali i vlastitih (prosto uživa u izmišljaju i slavljenju metafora[39]), Tezauro dokazuje da ova figura nije samo *ornatus*, već i

osnova njegova retoričko-poetičkog sistema i model tumačenja umetnosti i sveta. Razlog povećanog značaja[40] koji metafora dobija u *Aristotelovom durbinu* leži pre svega u njenom „prodiranju" u značenjski sloj teksta.

Iako Tezauro, na tragu Aristotela, insistira na otkrivanju analogija između, na prvi pogled veoma različitih aspekata stvarnosti, ovaj pristup metafori ne bi se mogao podvesti pod „poredbeni". On duboko veruje u kreativnu moć metafore, jer ona suštinski „stvara sličnost", a ne „iskazuje neku sličnost koja već postoji", da se poslužimo mišljenjem Maksa Bleka, pristalice „interakcionog shvatanja metafore", koje bi se sasvim moglo primeniti i na Tezaurovo[41]. Činjenica je da barokni teoretičari akcenat stavljaju na ingeniozno poređenje, ali suština je u tome da iz tog „spajanja" nastaje nešto „novo", pa je, samim tim, metafora stvaralački, smelije rečeno, originalni čovekov proizvod: valja je tražiti u samom sebi, a ne pozajmljivati[42]. Tezauro tvrdnjom da metafora jeste „majka poezije", ali i simbola i emblema, pokazuje zapravo neograničene kreativne mogućnosti pesničke metafore.

Uloga koju su barokni teoretičari, a posredno i barokni umetnici, pridavali *trećem* članu u književnoj, odnosno umetničkoj komunikaciji morala je takođe biti bliska kritičarskoj praksi i teorijskoj misli XX veka. Barokno književno delo je tako i ustrojeno da privileguje primaoca umetničke poruke tako što računa na njegovu aktivnu ulogu u odgonetanju i stvaranju smisla. I kako su barokni pesnici podrazumevali čitaočevu sposobnost shvatanja namerno komplikovanih književnih poruka (ovo i jeste elitistička, intelektualistička poezija, znači samo za odabrane), tako su i barokni pisci traktata naširoko teoretisali o sposobnosti njenog dekodiranja. A čitalac je, sa svoje strane, uživao u procesu i rezultatu dešifrovanja (koji mu se javljao kao „bljesak munje"), ali i u potvrđivanju vlastitog *ingenijuma*. Jer, koliko je *ingenijum* potreban u procesu ingenioznog metaforisanja i stva-

ranja *končeta* i *oštroumlja*, toliko je potreban i za njihovo odgonetanje[43].

Na osnovu objašnjenja ovih konstitutivnih kategorija barokne poetike na kraju nije teško zaključiti da se one tiču ustrojstva i funkcionisanja samoga teksta. To znači da je pažnja baroknih teoretičara, poput onih savremenih, usmerena na otkrivanje zakonitosti koje čine suštinu procesa stvaranja umetničkog dela, ne mareći ni za kakve vanknjiževne sisteme vrednosti. Bavljenje isključivo tekstom[44] bazira se na njihovom shvatanju jezika, doživljenog kao sistem određenih odnosa, danas bismo rekli struktura. Stoga se proučavanje jezika i njegovih odlika ne iscrpljuje samo nabrajanjem figura i tropa, ne svodi se, dakle, samo na *elocutio*, već zadire i u oblast *inventio* i *dispositio*. Nije ni čudo onda što su se, odbijajući klasičnu sektorizaciju retorike[45], „sreli" barokni retorički traktati i *nova retorika*.

[*Napomena*: Rad je delimično prethodno objavljen u *Književne teorije XX veka*, uredio M. Šutić, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2004, str. 241–252.]

---

[1] Da se podsetimo, odmah posle baroka, u Arkadiji, italijanska barokna umetnost nailazi na omalovažavanje, protivljenje, čak i omraženost. I Kroče je bio svestan silovitosti reakcija s kraja XVII i početkom XVIII veka, pa ju je uporedio sa srednjovekovnom represijom nad jereticima. Ni u idućim vekovima ta – kako su je Arkađani zvali – „pošast ukusa" nije bolje prolazila. Možemo slobodno reći da je De Sanktis baroknoj literaturi zadao „završni udarac" (barok – jednako dekadencija) što će, s obzirom na njegov ogromni uticaj na italijansku književnu misao, imati dugotrajne posledice. Opširnije na našem jeziku: M. Zogović, *Marino i dubrovačka književnost*, Novi Sad, Matica srpska, 1995, str. 12–13.

Što se tiče prihvatanja u Italiji termina *barok* za umetnost XVII veka, Kroče, na primer, pre Prvog svetskog rata nikad ne naziva tu književnost baroknom, iako raspravlja o baroku u umetnostima, upozoravajući na „preterivanje" u cenjenju literature XVII veka, „na koje bi nas sadašnja moda, koja se u plastičnim

umetnostima vratila baroku, lako mogla navesti". Termin *barok* prvi put je upotrebio na nemačkom (1925), a kasnije ga je uneo i u sam naslov svoje istorije i protumačio njegovu etimologiju (iz jezika skolastike). Kročeovo tumačenje će prihvatiti i Velek, da bi kasnije „ispravio" svoju „istoriju termina *barok* i njegova prenošenja na književnost", usvojivši tezu o portugalskoj reči sa značenjem bisera nepravilnog oblika kao ishodišta *baroka*. Up. B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929; R. Velek, *Kritički pojmovi*, Beograd, Vuk Karadžić, 1966, str. 47–48, 53, 71–72. Inače, italijanski su se naučnici, svrstavajući se u dva tabora, dosta bavili – posebno pedesetih i šezdesetih godina XX veka – etimologijom termina *barok* (ključni su radovi u zborniku *Manierismo ,Barocco, Rococò: concetti e termini*, Rim, Accademia nazionale dei Lincei, 1962). Nažalost, dosta obeshrabruje činjenica da poznati francuski romanista, koji je upravo na inovacijama u pristupu proučavanju baroka stekao slavu, ponovo, posle toliko godina, postavlja sebi pitanje o tom „dvosmislenom pojmu" i izjavljuje da je to „instrument stvoren u XX da bi se ispitao XVII vek" i da „definisati neko književno ili pozorišno delo kao 'barokno' znači pozvati se na interpretativni sistem pozajmljen od arhitekture i slikarstva". Up. J. Rousset, *Fine e persistenza del teatro barocco in Francia* u *Chiarezza e verossimiglianza. La fine del dramma barocco*, uredio S. Carandini, Rim, Bulzoni, 1997, p. 34, 25.

[2] Antologije *Lirici marinisti* (1910) i G. Marino, *Poesie varie* (1913). Pored *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1911), *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) i *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1931), Kroče se baroknim piscima i teoretičarima bavio i u drugim svojim delima, npr. *Estetica* (posebno u trećem izd. iz 1908) i *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1911).

[3] Kroče se još 1910. zalagao da se za ovaj „potpuno neobrađen teren" obezbede filološki pouzdani i verodostojni tekstovi, a da se oni retki i malo poznati čitaju i iščitavaju, kako bi se popunile praznine u informacijama. Up. *Saggi..*, nav. delo, p. 302.

[4] U literaturi se, više ili manje oštro, odvajaju dve faze u Kročeovom pristupu baroknoj književnosti: u prvim delima Kroče u *ingenioznosti*, a posebno *senzualnosti* vidi pozitivne i umetnički plodne kategorije, dok se od istorije barokne književnosti njegov negativni stav učvršćuje. U stvari, počevši još od *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián* (1899), Kroče dolazi postepeno – uz sve nedoumice i sumnje – do svog negativnog suda.

[5] Up. *Storia...*, nav. delo, pp. 32–33. Mario Kostanco ove definicije duhovito naziva končetoznim metaforama kojima je Kroče efikasno sažeo nesrazmer između onog što je barokni pesnik hteo da kaže i ostvarenog pesničkog jezika. On

smatra da je Kroče predložio te atipične, „anormalne" vrednosne kategorije kako bi, u skladu sa svojim filozofskim sistemom, korektnije procenio baroknu umetnost. Up. M. Costanzo, *Studi del Novecento sulle poetiche del Barocco (1899–1944)* u *Critica e Poetica del Primo Seicento*, Rim, Bulzoni, 1971, pp. 13–70.

[6] Iako se Kroče izričito zalaže da se kategorije kao što su barok ili romantizam uzimaju u istorijskom smislu, zanimljivo je da neki autori njegov pristup baroku vide kao tipološki.

[7] U objašnjenju Kročeovog poimanja baroka Kostanco težište stavlja na poetiku, pa Kročeove estetičke ideje i metodološke principe tumači kao dokument one poetike koju je, u stvari, prihvatila društvena elita kraja XIX i početka XX veka. Ovaj naučnik daje sintezu, tumačenje i iscrpnu bibliografiju ne samo italijanskih, međusobno vrlo suprotstavljenih, studija o Kročeovom odnosu prema baroku, *Ibidem*. Zanimljiv je podatak da su pokretači nove biblioteke u Parmi (*Archivio barocco*) kao svoju ideju vodilju uzeli „blagotvorni dvostruki Kročeov uticaj": na planu eruditskog rasvetljavanja i na planu otkrivanja autonomnih vrednosti.

[8] Mislimo da je vrlo važno istaći tu uzročno-posledičnu uslovljenost fašizma i kročeanske estetike i književne kritike, što se u procenjivanju italijanske kulture prve polovine XX veka često prenebregava. Jer, da nije bilo programirane izolovanosti, Kročeov uticaj ne bi na kraju postao tako poguban. I pored Kročeovog i monopola kročeanaca na polju filozofije, estetike i poetike, početkom veka imale su donekle odjeka i Velflinove ideje (iako će do potpunog sagledavanje njihovog značaja doći tek u drugoj polovini stoleća), a kasnije, unutar same kročeanske idealističke kritike, postepeno sazrevaju novi pristupi.

[9] M. Corti, *Le vie del rinnovamento critico in Italia* u *I metodi attuali della critica in Italia*, uredili M. Corti i C. Segre, Torino, ERI, 1980, p.10. Tako, na primer, italijanska kulturna javnost van usko specijalizovanih krugova, u isto vreme upoznaje ruski formalizam (tridesetak-četrdesetak godina od nastanka!), američki strukturalizam i tematsku kritiku. Isto tako, Sosirove ideje postaju Italiji dostupne paralelno s idejama praških strukturalista i strukturalista iz Kopenhagena. Samo se po sebi razume da svi ovi pristupi i metodi postaju šire podsticajni tek s fazom prevođenja najrelevantnijih tekstova.

[10] Drugi, tih godina u Italiji aktuelni teorijski pristupi – psihoanalitička, marksistička i sociološka kritika – nisu bili plodotvorni za barokne tekstove.

[11] Ovaj metod, koji je „spasonosno uticao da se promeni panorama italijanske književne kritike" (M. Corti) bio je blizak italijanskim teoretičarima i kritičarima i zbog osećanja da je u Italiji imao prethodnike, na primer, Kardučija s njegovim metričkim i stilskim analizama. Isto tako, bitna je bila i mogućnost povezivanja stilističke kritike s filološkim pristupom i istraživanjima iz istorije jezika.

[12] Pitanja formalnog reda tradicionalno su zaokupljala kritičare italijanske poezije, a proučavanje varijanti originalni je karakter italijanske stilistike, što postaje osnova, a i podsticaj modernim istraživanjima tipologije književnog jezika.

[13] Za razliku od pesnika u Engleskoj (Eliot), Španiji (Lorka, Alonso), Meksiku (Paz) ili nemačkih ekspresionista, poetska avangarda u Italiji, uprkos međusobnih sličnosti kojih je još D'Anuncio bio svestan, nije uopšte, ili je zanemarljivo malo (na primer Ungareti), promovisala baroknu literaturu.

[14] Đovani Poci i njegova škola najznačajniji su za upoznavanje s italijanskom baroknom poezijom: kombinovanjem strogo filološkog i strukturalističko-semiološkog pristupa ovi naučnici su, počevši od kritičkog izdanja *Adonisa*, pravog uzor-izdanja, stali da objavljuju što studije, što izbore, što odavno neštampana Marinova dela. Up. G.B. Marino, *L'Adone*, uredio i komentare napisao G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1975; *Amori*, uvod i komentari A. Martini, Milano, Rizzoli, 1982; *Rime amorose*, uredili O. Besomi i A. Martini, Ferara, Edizioni Panini, 1987; *Rime marittime*, uredili O. Besomi, C. Marchi, A. Martini, Ferara, Edizioni Panini, 1988; *Rime boscherecce*, uredila J. Hauser-Jakubowicz, Ferara, Edizioni Panini, 1991; *Rime eroiche*, uredili O. Besomi i A. Martini, Ferara, Edizioni Panini, 1995; *Madrigali e canzoni*, uredili A. Martini i F. Guardiani, Ferara, Edizioni Panini, 1998; *Rime lugubri*, uredio V. Guercio, Ferara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali, 1999.

[15] Od devedesetih godina prošlog veka uočavamo tendenciju da se i široj, nespecijalizovanoj publici približi dugo zanemarivana kultura u svim njenim manifestacijama – filozofskoj, religioznoj, umetničkoj.

[16] O tome A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, Miti, Immagini*, Rim, Salerno, 2000.

[17] M. Corti, *Le vie del rinnovamento critico in Italia*, nav. delo, p. 17. Up. i dijalog na kraju knjige (pp. 347–355) između Marije Korti i Čezara Segrea (Cesare Segre).

[18] Za Gvardijanija *L'Adone* jeste remek-delo (tim svojim apsolutno pozitivnim vrednovanjem ovaj autor predstavlja gotovo izuzetak) i to veoma aktuelno: iz Marinovog epa se može izvući životna lekcija plemenite otvorenosti i razumevanja i najčudnijih i najmisterioznijih stvari: F. Guardiani, *La meravigliosa retorica dell' Adone di G. B. Marino*, Firenca, Olschki, 1989, p. 153.

[19] Kročeanci su eksplicite – polemišući, pre svega, s D'Orsom – odbacivali tumačenja baroka kao „istorijske konstante", ali u analizama poezije, na primer

D'Anuncija i Paskolija, pronalazili daleke odjeke seičenta: C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Bolonja, Il Mulino, 1961 (1. izd. 1940), p. 128; G. Marzot, *L'ingegno e il genio del Seicento*, Firenca, Nuova Italia, 1940, p. 20. A što se tiče skorijeg doba, iako su iznosili nove ideje o tome šta bi pod *barokom* moglo da se podrazumeva (za Taljabuea, na primer – umetnost retorike i ubeđivanja) i, iako su istorije književnosti i studije nemačkih romanista, zastupnika ideje o baroku kao reverzibilnoj, stilskoj kategoriji, vrlo čitane, italijanski naučnici uglavnom i kad naglašavaju stilsku komponentu i uočavaju sličnosti s modernom umetnošću, ipak barok tretiraju kao period. U novije vreme Batistini tvrdi da barok nije samo stil, već predstavlja kompleksni stav prema svetu, a da barokne književne manifestacije valja posmatrati unutar istorije ideja, nav. delo, p. 12. Indikativno je da će 1999. Raimondi ponovo pokušati da italijanskoj publici približi Velflinove i Riglove (Riegl) ideje. Up. E. Raimondi, *Lo specchio del barocco e le immagini del presente*, „Informazione bibliografica", n. 3, pp. 413–420.

[20] Za razliku od renesansne umetnosti i njenih „mističko-platonističkih apstrakcija zasnovanih na nepromenljivim paradigmama univerzalnih vrednosti", s barokom se u umetnosti pojavljuje konkretni, čulni, dijahronički ton jednog društva viđenog u njegovim promenama moda i običaja. Up. G. Conte, *Retorica e metafora nelle poetiche del 600*, „Studi di estetica", 1973, (n.1,), p. 166.

[21] Up. A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, Miti, Immagini*, nav. delo, p. 7. Raimondi, s druge strane, upozorava na opasnost učitavanja naših vrednosti i frustracija u kulturu XVII veka, kao i na opasnost generalizacija na kojima i počiva proizvoljno pronalaženje zajedničkog duha i zajedničkog senzibiliteta između dve epohe. Up. E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura ed arte barocca*, Bolonja, Il Mulino, 1995, p. 3.

[22] U uvodnoj napomeni Marinovom epu Poci, na primer, ističe da se bez ikakvog preterivanja može nazvati strukturalističkim seičentističko shvatanje sveta kao velike figuralne pesme i epa kao transpozicije strukture kosmosa u književnost; kao što se mogu nazvati i semiološkim inicijative, tada veoma rasprostranjene i već književno kodifikovane, da se igrama, odeći, veličini polja gde se odigravaju turniri, daju određena značenja, pri čemu je sama predstava shvaćena kao široki sistem znakova. Up. nav. delo, vol. II, p. 15. Na opštem planu poređenja poetike baroka s „iracionalnim" poetikama XX veka, između ostalog, vidi i: L. Anceschi, *Le poetiche del barocco letterario in Europa* u *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959, vol. I; P. Pavličić, *Manirizam i avangarda – podudarnosti i razlike* u *Poetika manirizma*, Zagreb, AC, 1988, str. 118–145; Ž. Benčić, *Barok i avangarda*; Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1991. Konkretnije, poredi se Grasijanovo shvatanje figura, tako da-

leko od normi retorike, posebno Grasijanova zaokupljenost mogućnostima teksta s analizama poetskog teksta grupe μ (M. Perniola, pogovor italijanskom prevodu: B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Palermo, Aesthetica, 1986, p. 490). Upoređuju se takođe Tezaurove misli o metafori s idejama ruskih formalista, posebno o izneverenom očekivanja koje se tumači kao „predznak doktrini Šklovskog o očuđenju". Up. A. Pennacini, *Retorica moderna e retorica classica* u E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino, L'Artistica, 2000, fototipsko izdanje (Torino, B. Zavatta, 1670), p. 38.

[23] Često je te srodnosti i bliskosti teško objasniti, naročito ukoliko se ne prihvate Kurcijusove i Hokeove, ili, na primer, D'Orsove ideje.

[24] Istini za volju, još je Zonta pokušao da barokne traktate temeljnije ispita. Up. G. Zonta, *Rinascimento, Aristotelismo e Barocco*, „Giornale storico della letteratura italiana", 1934, CIV, pp. 1–63. Ali njegov savremenik kročeanac Kalkatera, koji je toliko učinio da se promeni uvreženo mišljenje o baroknoj poeziji, vrlo oštro „likvidira" Tezaura kao „retoričku fosilizaciju seičentizma". Up. C. Calcaterra, *Controriforma e Barocco*, Firenca, Sansoni, 1937, p. 265. Iako sad već postoje mnoge studije o baroknim piscima traktata, posebno o Tezauru, njihovi celoviti tekstovi nisu još svi preštampani i izdati s potrebnom aparaturom, što je i slučaj s Tezaurovim ključnim delom *Il Cannocchiale aristotelico*.

[25] Barili godine 1969. smatra da su ovi italijanski traktati – „poslednje veliko doba... evropskog *leadership*-a" – skoro potpuno zanemareni, a da su u Evropi XVII veka, što se tiče teorije, osim Grasijana, svi bili– nemi. Up. R. Barilli, *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1969, p. 165. A Konte insistira da barokne traktate ne treba posmatrati isključivo kao jednu od epizoda u istoriji zapadnoevropske umetnosti, već kao suštinski prelaz od nepromenljivih i univerzalnih kategorija ka svetu promenljivog, relativnog i individualnog. Samim tim, kako zaključuje autor, ti traktati su ključni za modernu kulturu, nav. delo, p. 34.

[26] U Italiji do „otkrivanja retorike" dolazi s velikim zakašnjenjem u odnosu na Francusku. Italijanski prevod ključne studije (Ch. Peleman – L. Olbrechte-Tyteca, *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argomentation*, Pariz, 1958) je iz 1966, i to – što pokazuje svest o njenom značaju – s predgovorom N. Bobija (N. Bobbio). Godine 1969. prevedeni su i Lausberg i Ričards. O studijama inspirisanim *novom retorikom* up. C. Vasali, *La „nouvelle rhétorique" di Parelman* u *Attualità della retorica*, „Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano", n. 6, 1975, pp. 13–36. O toj italijanskoj probuđenoj zainteresovanosti za retoriku svedoče i sedam naučnih skupova koje je organizovao pomenuti „Circolo filologico-linguistico padovano": pored pomenutog (*Attualità della retorica*, 1973), tu su i *Retorica e politica* (1974), *Retorica e poetica* (1975), *La retorica*

e i generi letterari (1978), *Retorica e classi sociali* (1981), *Grammatica e retorica* (1982). Međutim, bilo je i polemičkih tonova u odnosu na potpuno i nekritičko vraćanje retorici, na primer, Barili u predgovoru drugom, dopunjenom izdanju iz 1984. svoje značajne studije (*Poetica e retorica*). Ovaj naučnik je, u stvari, prihvatio i nanovo predložio Perelmanove postavke. On nudi predekartovski način shvatanja retorike i svega što ona nosi – jezik, razmišljanje i samu percepciju. U ključu te *nove retorike* najpre su tumačeni barokni poetski tekstovi (Pocijeva škola i njegova ispitivanja odnosa barokne poezije prema kodifikovanim modelima kraja XVI veka). Kao krajnju tačku ispitivanja epa *L'Adone* u ključu *nove retorike*, uz oslanjanje na Pocijevu školu, mogli bismo uzeti shvatanje Gvardijanija: pošto se, u krajnjoj liniji, Marinova poetika može poistovetiti s retorikom, a kako Ernesto Grasi (*Rhetoric as Philosophy*, 1980) poistovećuje retoriku s filozofijom, onda, zalažući se za povezivanje krajnjih dvostrukih identifikacija, Gvardijani traži da se najzad prizna da je Marinov ep filozofiski. Up. F. Guardiani, *La meravigliosa retorica*..., nav. delo, p. 158.

[27] Izela insistira da je u određenom periodu bilo veoma teško priznati značaj retorike, jer se od romantizma do početka XX veka ruši stari kulturni sistem zasnovan na klasici, gde je retorika igrala ulogu prave pravcate nauke o stilu. Up. D. Isella, *La critica stilistica* u *I metodi attuali della critica in Italia*, nav. delo, pp. 138–140. Međutim, postoji i drugačije mišljenje o sudbini retorike u tim takozvanim neretoričkim periodima u Italiji: M. Scotti, *Romanticismo europeo e romanticismo italiano* u *Storia della letteratura italiana*, uredio E. Malato, Rim. Salerno ed, 2003, vol. VII, pp. 217–218.

[28] M. Peregrini, *Delle acutezze* (1639); S. Pallavicino, *Del bene* (1644) i *Trattato dello stile e del dialogo* (1646). Up. za prevod nekih od odlomaka Peregrinija, Palavičinija i Tezaura M. Zogović, *Književnoteorijska misao italijanskog baroka*, „Dometi", XXXII, 2005, 122–123, str. 47–64.

[29] *Ingenium* rimski retoričari pominju u značenju prirodnog dara, ili domišljatosti, ali, ako nije ograničen pravilima i podvrgnut zakonu mere, drže ga za negativnu odliku (*corruptae eloquentiae*). Upravo ono što je u antičkim retorikama smatrano preteranim, što je izlazilo iz granica dozvoljenog, to u baroku postaje estetski valjano.

[30] S. Pallavicino, *Del bene*, 1, III, gl. XLIX, cit. prema izd: Milano, Silvestri, 1881, p. 54. Napominjući da se ingeniozni ljudi s pravom nazivaju božanskim, Tezauro *ingenijum* smatra sposobnošću koja „proizvodi" nešto što ne postoji, umećem sličnom božanskom koje „iz nebića stvara biće" („di non ente, fa ente"), nav. delo, p. 82.

[31] Valja istaći, što se već vidi na osnovu rečenog, da se *intelekt*, u skladu sa čitavom prethodnom filozofskom i književnom tradicijom, shvata u njegovom etičkom značenju, jer podrazumeva spoznaju koja je neminovno vezana za dostizanje dobra.

[32] „Un divin parto dell'ingegno... è l'*arugezza*, gran' madre d'ogni 'ngegnoso concetto, chiarissimo lume dell'oratoria e poetica elocutione, spirito vitale delle morte pagine, piacevolissimo condimento della civil conversatione, ultimo sforzo dell'intelletto, vestigio della Divinità nell'animo humano"; „... per miracolo di lei, le cose mutole parlano, le insensate vivono, le morte risorgono, le tombe, i marmi, le statue da questa incantatrice degli animi, ricevendo voce, spirito e movimento, con gli huomini ingegnosi, ingegnosamente discorrono", nav. delo, pp. 1–2.

[33] „... l'acutezza non si regge dalla qualità della materia o dell'obietto significato, ma da quella dell'arteficio e forma di favellare";. „... non s'appartiene all'intelletto, che solo cerca la verità e la scienza delle cose, ma sì bene all'ingegno, il quale tanto nell'operare tanto nel compiacersi ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello". Cit. prema M. Peregrini, *Delle acutezze*, Torino, RES, 1997, p. 14, 35. Tezauro i za *oštroumlje*, kao uostalom i za ostale kategorije nove barokne poetike, naglašava da je u pređašnjih pisaca „tamno njegovo poreklo, nepoznata suština, neznatno umeće" i da kad su ga i upotrebljavali, nisu „znali šta je" („... oscura origine, sconosciuta la essenza, l'arte disperata"; „ma que' medesimi autori che sapean comporre argutamente, non sapean che fosse *argutezza*"), nav. delo, p. 2.

[34] „È del poeta il fin la meraviglia/ (parlo de l'eccellente, non del goffo):/ chi non sa far stupir, vada a la striglia" („Pesniku je cilj da začudi /(O vrsnom zborim, ne o nevieštom), / Ko ne zna da zadivi, češagije nek se lati"), *Murtoleide, Fischiata* XXXIII, 12–14.

[35] „... la maraviglia è scaturigine d'un sommo piacer intellettuale, in quanto è sempre congiunta col saper ciò che prima era ignoto. E quanto più era ignoto o più eziandio contrario alla nostra credenza, tanto è maggior la maraviglia e insieme il piacere d'aver acquistata una contezza da noi fin a quel momento affatto remota e nulla sperata". Up. S. Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, cit. prema *Trattatisti e narratori del Seicento*, priredio E. Raimondi, Milano-Napulj, R. Ricciardi, 1960, p. 197.

[36] „... con cui dicemmo il concetto essere osservazione maravigliosa raccolta in un detto breve"; „... ove la falsità è ben coperta dalla sembianza del vero, più essi convengono al poeta che se pura verità contenessero, poiché sono più suoi come prodotti col suo ingegno e non accattati dalla natura dell'oggetto". Palavičino ovo opravdava samim ciljem (baroknog) pesnika: „da zabavi". Na po-

četku poglavlja o *končetima* ovaj teoretičar nalazi za shodno da napomene da Grci nisu znali za njih, a da su ih Latini nazivali *sentencama*, nav. delo, pp. 201–203. Tezauro, sa svoje strane, tvrdi da su *končeta* „španska roba" koja se u Italiju prvi put „iskrcala" u Napulju, pa su ih stoga zvali „napuljskim", nav. delo, p. 503.

[37] Up. W. G. Weststeijn, *Metafora: teorija, analiza i interpretacija* u *Tropi i figure*, uredile Ž. Benčić i D. Fališevac, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1995, str. 113–141 (s jednim od – za nas indikativnim – podnaslovom: *Vladavina metafore*). Autor prikazuje niz teorija i hipoteza o metafori i razlozima njene popularnosti i daje iscrpnu bibliografiju. Po jednostavnoj računici na osnovu džepnog kalkulatora, ispada da, ako bi se trend rasprava o metafori nastavio kao do 1979, onda bi 2039. na svetu bilo više istraživača metafore nego ljudi. Up. W. C. Booth, *Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation* u *On Metaphor*, Čikago-London, Sheldon Sacks, 1979, p. 47.

[38] Kada bi se u iskazu pomenutog savremenog proučavaoca metafore (W.G. Weststeijn) promenila samo jedna reč, iskaz bi mogao da važi i za barok: „Premda su pjesnici uvijek bili skloni upotrebi tropa i premda se figurativni jezik gotovo može smatrati standardnim elementom poetskog jezika, tek je u *modernoj* poeziji problem metafore dobio ključno mjesto" (kurziv M.Z.), nav. delo, str. 114. I kao što se „novi kompleksni oblici metafore ne mogu opisati tradicionalnom retorikom", tako se nisu mogli ni oni barokni. O. Paz primećuje da je metafora omiljena u svetu neprestanih transformacija, kao što su barok i naše vreme, s tom razlikom da je u baroknoj metafori značajniji predmet, a u metafori našeg doba (kao i u romantizmu) – subjekt. Cit. prema E. Raimondi, *Lo specchio del barocco*..., nav. delo, pp. 414–415.

[39] Daleko od preporučenih umerenosti i mere renesansnih poetika, Tezauro, kao i mnogi moderni teoretičari, pišući o metafori „svoje osnovne ideje izražava(ju) na metaforičan način". Za njega je metafora let, munja, čudo, nikad viđeni fenomen, senzacionalna je kao menjanje scene na pozornici. Up. *Il Cannocchiale aristotelico*, nav. delo, pp. 267–277. Up. i M. Black, *Još o metafori* u *Metafora, figure i značenje*, uredio L. Kojen, Beograd, Prosveta, 1986, str. 147.

[40] Više od trećine *Aristotelovog durbina* direktno se tiče metafore (VII poglavlje *Traktat o metafori*, ali i VIII i IX). Međutim, u čitavom traktatu ona je središnja tema. Tezauro je dao ne samo najiscrpniju klasifikaciju, već i najzaokruženiju teoriju barokne metafore: detaljno analizira sve njene aspekte, i jezičke, i retoričke, i „tehničke". Nasuprot Tezauru i Palavičiniju, Grasijan ne daje primat metafori, čak je smatra i opasnom, jer može da prekine pažnju čitaoca i postane „dosadni zatvor", nav. delo, LI, p. 340.

[41] Priznajemo da smo malo isforsirali Blekovu misao, jer ju je on s mnogo više opreza izrekao. Up. M. Blek, *Metafora* u *Metafora, figure i značenje*, nav. delo, str. 67. Inače, shvatanje o kreativnosti metafore ima mnogo protivnika. O tome: W. G. Weststeijn, nav. delo, str. 129–133.

[42] „Naš autor nas upozorava da metaforu treba da rodimo mi sami, a ne neko drugi, kao pri zameni novorođenčeta... " („... Onde ci avisa il nostro Autore, che la sola Metafora vuol'essere da noi partorita e non altronde, quasi supposito parto cercata in prestita„). Na drugom mestu Tezauro ponavlja da je metafora „... tvoj sopstveni porod". Up. *Nav. delo*. p. 267, 271.

[43] „... koliko su oštroumlje i brzina ingenijuma potrebni onome ko smišlja Metaforu, toliko i onome ko je shvata" („... qunta perspicacità e velocità d'ingegno, sia necessaria in colui che fabrica la Metafora, ed in colui che l'intende"), nav. delo, p. 270. Konte, poistovećujući u baroku oštroumna s umetničkim delima, smatra da treći postaje „suštinski elemenat u načinu na koji je barokno delo mišljeno", nav. *delo*, p. 128. A Perniola, poredeći ideje Grasijana, ali i drugih baroknih teoretičara s metodama analize grupe μ, govori o baroknoj „valorizaciji aktivne dekodifikacije kao suštinskog elementa u konstrukciji poruke", nav. delo, p. 490.

[44] I za barokne teoretičare, kao i danas za poststrukturaliste, sve funkcioniše kao tekst.

[45] Težeći eleganciji koja postaje sama sebi cilj, retorika se u renesansi često svodi, pa samim tim i osiromašuje, na *elocutio*. Međutim, već su jezuiti, duboko verujući u moć reči i dajući veliki značaj *ornatus*-u, sveobuhvatno shvaćenu retoriku uvrstili, kao jednu od najvažnijih disciplina, u svoje profesionalno obrazovanje. Up. još uvek nezaobilaznu studiju E. J. Lynch, *The Origin and the Development of the Rethoric in the Plan of Studies 1599 of the Society of jesus*, Evanston, Northwestern Univ. Press, 1968.

U današnje vreme Barili, koji proučava dominantne poetike kao ogledala kulture, smatra sektorizaciju „najvećom nesrećom za retoriku", nav. delo, pp. 5–17. Tipično je za teoretičare jezika da ispituju retoričke forme na nivou *elocutio*. Up. između ostalog, N. Frey, *Rherorical Criticism: Theory of Genres u Anatomy of Genres*, Princeton, Hju Džersi, 1957, pp. 243–337 (it. izd. Milano, Einaudi, 1969). U današnje vreme postoji pokušaj da se izmiri „globalistički" duh *nove retorike* s egzaktnošću naučnih metoda, kao i da se poveže s teorijom „novih kritičara". Up. i sjajnu knjigu: A. Battistini – E. Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990, posebno pp.143–191.

TEZAUROVA METAFORA KAO PRIMER BAROKNOG PROMIŠLJANJA PESNIČKOG JEZIKA

Književno-teorijskim razmišljanjima prve polovine XVII veka, kao što smo naznačili u prethodnom poglavlju, dominira analiza tipičnih karakteristika nereferencijalnih upotreba poetskog jezika: teoretičare, a i same pesnike mnogo više zanima stilska dimenzija teksta, nego „tematska građevina" i njeno značenje. Za razliku od njihovih prethodnika u renesansi koji su bili toliko zaokupljeni odnosom književnosti i istorije, kategorijama *verodostojnosti* i *fikcije* i *utile – dulci*[1], barokni teoretičari i pesnici bave se i do detalja istražuju pesničke postupke i samu *literarnost*. U baroknom poetičkom sistemu čak je i mimetički odnos izgubio svaku normativnu snagu i postao gotovo zanemarljiv, a književna poruka najčešće u samoj sebi nalazi razloge postojanja[2].

Ako ovom prilikom ostavimo po strani eksplicitne poetičke stavove samih pesnika, izražene obično nekom prigodom (u pismima ili posvetama pesničkih zbirki), barokna književno-teorijska misao započinje raspravama protiv i u odbranu Marinovog epa *Adonis* (1621), iz čega će se iskristalisati poetika *umerenog baroka* (*barocco moderato*). Međutim, književno-teorijsku misao koja će ustanoviti i kanonizovati novinu baroknog poimanja literature i šire, umetnosti, kao i poetičko-retoričke pojmove te nove poetike, predstavljaće upravo trak-



tati italijanskih teoretičara Sforce Palavičinija, Matea Peregrinija, Emanuela Tezaura i Španca Baltasara Grasijana[3].

I barokni književni teoretičari se, kao i njihovi prethodnici u humanizmu i renesansi, pozivaju na, kako je govorio Tezauro, „božanskog Aristotela" i, istina mnogo manje, na druge klasične autore poetika i retorika[4]. Ta navodna podudarnost, međutim, ne treba da nas zavara, jer su te klasične poetike i retorike oni tumačili i citirali u svom, baroknom ključu. Kao polazište za vlastite ideje uzimaju prvenstveno one stavove antičkih teoretičara u kojima se ističe razlika, kao i načini i sredstva razlikovanja pesničkog od svakodnevnog jezika, pa tako im pojedinačne, „rasute" Aristotelove misli o *retkim rečima* u *Poetici* i *Retorici*, služe kao podsticaj za minuciozna istraživanja tropa i svih vidova *literarnosti*[5] u koje i spadaju pomenuti kanonski pojmovi: *oštroumlje*, *ingenijum*, *začudnost* i *konćeto*[6].

U savremenoj estetici i nauci o književnosti Emanuela Tezaura smatraju najvećim književnim teoretičarem takozvanog *ekstremnog baroka*[7], odnosno najvećim baroknim teoretičarem uopšte.[8] Uvreženo je mišljenje da je ovaj svestrani pisac i teoretičar kodifikator barokne pesničke „avangarde", na osnovu čije je poezije i poetike – kritički ih tumačeći – formulisao najzaokruženiju teoriju konćetizma, ingenioznosti i emblematike, odnosno barokne metafore. Takođe je uvreženo mišljenje da njegov traktat *Aristotelov durbin* predstavlja sumu barokne književne teorije i prakse, odnosno „baroknu kulturu u njenoj kulminaciji razvoja" i da je njegov značaj, ne samo za italijansku, već i za evropsku kulturu, ogroman[9].

Iako je konačnu – modifkovanu i proširenu – verziju traktata objavio tek godine 1670 (prvo, nepotpuno izdanje je iz 1654), zbog čega još i danas u nauci postoje mišljenja da *Aristotelov durbin* predstavlja normiranje nove poetike na osnovu poezije koja više ne samo što nije nova, već je ustupila mesto drugačijoj poetskoj struji, u suštini, osnovni Tezaurovi književno-teorijski stavovi sežu još u dvadesete-tridesete godine XVII veka, odnosno u doba zrelog marinizma[10]. Ovaj traktat, dakle, valja posmatrati kao plod praćenja i neposredne, brze reakcije jednog velikog znalca retorike i filozofije, antičke i italijanske književnosti na savremenu mu poeziju i njenu poetiku[11].

Naslov Tezaurovog traktata, kao i alegorija na frontispisu s njim povezana, osobeni su i mora da su se savremenicima činili veoma provokativnim. Iako je spajanje durbina, odnosno teleskopa s Aristotelom samo po sebi kontradiktorno (postoji čak i mišljenje da se radi o namernom oksimoronu), uzimanje ove tek otkrivene sprave za znak implicira, između ostalog, egzaktnu postavku traktata: Tezauro nigde ne pominje Galileja, ali se suštinski oslanja i sažima otkrića iz njegova dela *Nuncius Sidereus* (1610)[12]. Za Tezaura, koji se diči time što je moderan i kome su „optičke impreze" najveća *oštroumlja*, ta „mala cev s dva kristala", kako je govorio njemu omiljeni Marino, i sam opčinjen tehničkim i naučnim dostignućima, postaje mnogoznačni simbol i progresa i novog odnosa prema tradiciji (Aristotelu, pre svega)[13]. U to doba ovaj instrument je iz nauke prešao, pa i ovladao figurativnim umetnostima, emblematikom i poezijom, a među laicima bio je veoma popularan, pre svega zbog alegorijskih implikacija. Pored časovnika, šaha, ogledala, durbin je jedan od tipično baroknih predmeta u kojima barok „živi svoju stvarnost": on uveličavajući relativizira prostor menjajući samo percepciju posmatrača, krhke i neugledne je strukture, a predstavlja tako veličastveno dostignuće ljudskoga uma[14].

Na frontispisu je predstavljena Poezija, u vidu prelepe gospe, kako kroz durbin koji joj pridržava Aristotel posmatra Sunčeve pege. Pored njih pred štafelajem sedi i slika iste te pege druga prelepa gospa – Slikarstvo. Osim u onom delu koji je isuviše jasan (slavni antički filozof drži modernu napravu), tumačenja ove simbolične predstave su različita. Jedna od hipoteza jeste da su Sunčeve pege simbol lažnih entimema, a pošto Poezija gleda kroz durbin u prisustvu Slikarstva, na čijem se platnu vide reprodukovane pege, pretpostavlja

se da sam teleskop ukazuje „na ikoničko značenje vida nasuprot verbalnoj iluziji poezije“[15].

Nama, pak, Tezaurova metafora može poslužiti kao durbin kroz koji ćemo bolje sagledati i razumeti barokno poimanje pesničkog jezika, odnosno baroknu poetiku, njen odnos prema tradiciji, kao i njene osnovne postavke.

* * *

Iako pun naslov upućuje na *oštroumlje* i *ingenijum*, odnosno „oštroumnu i ingenioznu elokuciju“, u suštini *metafora* i *impreza* dva su glavna „junaka“ Tezaurovog traktata[16].

Dovoljno je samo prelistati *Aristotelov durbin*, pa se uveriti koliki značaj Tezauro pridaje metafori, jer prostor [17], kao i središnje mesto koje joj dodeljuje unutar traktata, a i pristup, pun entuzijazma i neskrivene radosti, već mnogo govore sami po sebi. Ima se prosto utisak da metafora nezaustavljivo hoće da izađe iz datog joj omeđanog poglavlja (*Traktat o metafori*) i da prodre i ovlada čitavim delom. Stoga mnogi savremeni tumači drže – zasigurno podstaknuti i današnjom popularnošću metafore – da je ovaj traktat u suštini posvećen „kraljici tropa“. Svakako, od ovih, da kažemo spoljašnjih utisaka koje čitalac tog izuzetno opširnog i veoma složenog traktata ne može a da ne uoči, za Tezaurovo poimanje ove figure mnogo je bitniji njen položaj u autorovom teorijskom sistemu[18].

Pošto je najpre veoma podrobno rapravljao o *oštroumlju* („Svako *oštroumlje* jeste fugaritvno zborenje, ali nije svako figurativno zborenje *oštroumlje*“)[19] i njegovim „čedima“, pa onda, u okviru istog poglavlja, o retoričkim figurama, njihovoj suštini i vrstama (deli ih na *harmonične*, *patetične* i *ingeniozne*)[20], Tezauro konačno počinje da govori o najingenioznijoj figuri, to jest metafori. U Tezaurovoj hijerarhiji retoričkih figura metafora se nalazi na samom vrhu i apsolutno je najznačajnija, jer predstavlja „najingenioznije i najoštroumnije, najneobičnije i najzačudnije, najprijatnije i najkorisnije, najizražajnije i najplodonosnije čedo čovekovog uma“[21]. Svaku od ovih karakteristika datih u paru u njihovoj uzročno-posledičnoj vezi, Tezauro, uz pomoć nekad pravog, a češće „iskrivljenog“ Aristotela, detaljno analizira i tako, u suštini, dolazi do svoje definicije metafore.

Po Tezaurovom shvatanju metafora je *najingenioznija*, jer upravo ona predstavlja suštinu *ingenijuma*. Zadatak je metafore, a ne neke druge figure, da izrazi jedan pojam pomoću drugog, veoma različitog pojma i da u nesličnim stvarima nalazi sličnosti[22]. Sledstveno tome (ovde Tezauru nije potreban Aristotel), ona je i *najoštroumnija*, jer za razliku od drugih figura koje se zaustavljaju na površini reči i ne vode računa o značenju, metafora „spoznajno prodire i ispituje najzamršenije pojmove da bi ih spojila“, pa samim tim, dok druge retoričke figure „pojmove odevaju rečima“, ona „same reči odeva pojmovima“[23].

Od svih drugih figura metafora je *najneobičnija* „zbog novine ingenioznog spajanja“, a bez te novine, kako kaže Tezauro, „ingenijum gubi svoju slavu, a metafora svoju snagu“. Za tvrdnju da je metafora „naše čedo“, odnosno da moramo sami da je stvorimo, a ne da je „u zajam uzmemo“ od drugih, Tezauro u pomoć zove Aristotela[24]. Iz novine – suštinskog elementa barokne poetike – ingenioznog spajanja nastaje *začudnost*, dok „duh slušaoca, novinom savladan, poima oštroumlje ingenijuma koji prikazuje i neočekivani lik prikazanog predmeta“[25]. Ako novina bude dostojna začudnosti, onda će ta začudnost kod slušaoca/čitaoca izazvati uživanje kao „pri iznenadnim promenama scene“. Uz ponovno citiranje *Retorike* („... sve što izaziva divljenje je ugodno“, III, 2,3), Tezauro tako uvodi sledeću karakteristiku barokne metafore: ona valja da bude *prijatna*, odnosno *zabavna*. Dalje, uz opasku „kako nas uči naš Autor“, Tezauro na margini daje citat iz *Retorike* („Lako učenje po prirodi se dopada svakom čoveku, a reči pak imaju određeno značenje, zbog čega i jesu najugodnije one koje potpomažui naše obrazovanje“, III, 10, 2), a sam, na svoj način tumačeći Aristotela, zaključuje da zadovoljstvo izazvano retoričkim fi-

gurama nastaje iz „pohlepe ljudskih umova" da „novo nauče bez muke" i „mnogo iz male knjige". Stoga je od svih ingenioznih figura upravo metafora najzabavnija, jer nam ona omogućava da u jednoj reči vidimo više predmeta[26]. Tezauro ovu *svoju* tvrdnju potkrepljuje i objašnjava sjajnim primerom kojim će se služiti i na drugim mestima traktata: „ako ti kažeš 'Prata *amoena sunt*', ništa drugo mi ne predstavljaš do zelenila polja; ali ako kažeš 'Prata *rident*', ti ćeš me navesti ... da vidim zemlju kao *živog čoveka*, polje kao *lice*, dražest polja kao *veseo smeh*. Tako da se u jednoj rečci naziru svi ovi pojmovi različitih rodova: *zemlja*, *polje*, *dražest*, *čovek*, *duša*, *smeh*, *radost*. A na drugoj strani, hitrim prelazom primećujem na ljudskom licu pojmove vezane za polje i sva slaganja između prvih i drugih, koje nisam svojevremeno primećivao"[27]. Upravo na osnovu ovako objašnjenog ustrojstva metafore, Tezauro i može da zaključi da je baš to „ono brzo i lako učenje odakle nastaje uživanje, jer onaj ko sluša metaforu ima utisak da samo u jednoj reči vidi pozorište puno čuda"[28].

Kao da će samo zamenom termina (*utile/dulci*) razrešiti, a možda se i podsmehnuti ozbiljnosti kojom su humanisti razmatrali jedan od ključnih estetičkih problema svoje epohe, Tezauro, poigravajući se zvučnim efektom paronomazije, pored *gioviale* (*prijatno*) uvodi još jednu suštinsku karakteristiku metafore – *giovevole* (*korisno*). Sasvim pragmatično, Tezauro primećuje da ništa manje no što je *prijatna* slušaocu, metafora je *korisna* govorniku, jer često „nadomesti siromaštvo jezika". U zaključku postavlja pitanje koje je „retoričko sredstvo" prikladnije od metafore „za hvalu ili porugu, da uzvisi ili unizi, da strogošću prestraši duše ili šalom nasmeje"?[29].

Poslednji par karakteristika, ne zadržavajući se posebno na njihovom definisanju, daje terminima ponovo povezanim paronomazijom (*facondo/fecondo*): *izražajnost* objašnjava samo mnogim primerima, dok se *plodonosnosti* ovlaš dotiče konstatacijom da je metafora „velika Majka svakog *oštroumlja*", što je lako i dokazati[30].

Nakon osobina kojima ujedno i definiše baroknu metaforu, Tezauro daje i njenu osnovnu podelu:

I *prosta metafora* koja „gotovo ne prevazilazi sferu prve operacije uma" , pa se samim tim ne može smatrati ni savršenom metaforom, ni savršenim *oštroumljem*, već samo njihovim „semenom i osnovom". Ona u suštini predstavlja „reč oštroumno zamenjenu drugom rečju", odnosno „malo reči koje izražavaju samo jedan pojam", kao kad nazoveš ljubav *plamom*, ružu *kraljicom cveća*, a rat – *propašću republika*"[31];

II *kontinuirana metafora* koja dopire „do druge sfere uma", odnosno predstavlja „*oštroumlja* druge operacije uma", pa je stoga i mnogo plemenitija i ingenioznija od prve. U ovu vrstu metafore Tezauro svrstava i alegoriju[32]:

III *metaforički sud* koji je plod „treće operacije uma"[33] i „najveća slava ingenioznih tvorevina", pa je jedino on dostojan imena *oštroumlje*. U stvari, ovaj treći tip metafore bio bi ono što Aristotel naziva *urbanim entimemom*[34], a što je po Tezauru *savršeno oštroumlje*, odnosno ono koje poseduje „snagu ingenioznog suda, kao što su zaključci epigrama, ingeniozne dosetke, britke šale, i sve izreke koje se, i u stihu, i u prozi i u natpisima, obično nazivaju *oštroumnim končetima*" [35].

Nastavljajući da razlaže svoju podelu, Tezauro prvu, najednostavniju vrstu metafore grupiše u 8 tipova:

1. *metafora sličnosti* – gde se, po Tezauru, koji modifikuje Aristotela, prenos vrši s jedne vrste na drugu i s jednog roda na drugi. U ovaj prvi tip spada i *metafora proporcije* koja je ingenioznija za građenje, a prijatnija za slušanje od metafore *sličnosti*, jer u njoj ingenijum ispituje pojmove skrivene pod različitim rodovima, a veće je zadovoljstvo „spoznati više međusobno udaljenih stvari u isto vreme"[36];

2. *metafora atribucije* se ne zasniva „na sličnosti, već na jedinstvu". Ovaj tip metafore odgovara onom Aristotelovom gde se prenos vrši s roda na vrstu i s vrste na rod, pod čim bi se danas podrazumevale metonimija i sinegdoha[37];

3. *metafora dvosmislenosti* sasvim je drugačija od prethodne dve, jer dok kod njih različiti pojmovi se različito nazivaju, dotle se kod ove metafore jednim imenom označavaju različiti pojmovi. Upotrebljavajući prve dve „ti govoriš u prenesenom smislu, a ja te razumem u pravom značenju", a u trećoj „ti govoriš doslovno, a ja te razumem u prenesenom smislu"[38];

4. *metafora hipotipoze* – služeći se pojmom antičke retorike Tezauro izdvaja tip metafore koji „oživljava" stvari, tako da je reč data „toliko živo da um, gotovo telesnim očima vidi predstavljeno"[39];

5. *metafora hiperbole* (*superlatio*) sastoji se u uveličavanju (odnosno umanjenju) predmeta i, za razliku od prethodne pomoću koje se postiže jasnoća, ova metafora izaziva *začudnost*[40];

6. *metafora lakonizma* jeste figura koja pomoću samo jednog znaka nagoveštava čitav predmet, tako da se iz onoga što je rečeno naslućuje prećutano značenje[41];

7. *metafora opozicije*, koju je, kako kaže Tezauro, Aristotel držao za najvredniju, poseduje „određenu snagu entimema" i ne samo „da zadovoljava, već i vrši nasilje nad razumevanjem". Ovaj tip metafore jednim aspektom (proporconalnim rasporedom reči) pripada *harmoničnim*, a drugim (oštroumnim značenjem pojma) – *ingenioznim* figurama, jer „suprotne stvari postavljene uporedo više se ističu i blistaju u umu"[42];

8. *metafora obmane* „majka" je svih dosetki i oštroumnih duhovitosti čija se „izvrsnost sastoji u iznenađenju", danas bismo rekli – izneverenom očekivanju. Naime, krajnji ishod ne odgovara nagoveštaju datom na početku, pa dok se u drugim *oštroumljima* smeješ predmetu, ovde to činiš samom sebi i svojoj obmani. Iako ova figura „odista dovodi u zabludu", ona je istovremeno „preprijatna", i onome ko je stvara, i onome ko je sluša[43].

Iako tvrdi da je sve ove vrste i tipove našao „rasute" na raznim mestima u *Poetici* i *Retorici*, istina uz ogradu da slavni grčki filozof „običava da nam samo ukaže na tragove svojih doktrina"[44], jasno je

da je Tezauro, istovremenim sažimanjem i proširivanjem, od Aristotelove četiri došao do svojih osam tipova prve vrste metafore. Tako su metafore od trećeg do osmog tipa predlozi Tezaura[45], dok metafore *sličnosti*, odnosno *proporcije* i *atribucije* predstavljaju njegovu obradu moguća četiri Aristotelova slučaja. Sažimajući metaforu s roda na vrstu i s vrste na rod u metaforu *atribucije*, Tezauro transformiše treći Aristotelov tip (*po analogiji*) u metaforu koja ne postoji kod Aristotela (s roda na rod) i uvrštava, zajedno s tipom koji mu prethodi u *Poetici* (s vrste na vrstu), u metaforu *sličnosti* ili *proporcije* („analogna" u prvom, „jednoznačna", u drugom slučaju).

Indikativno je da Tezauro svaki od svojih šest novih predloga podupire primerima i citatima iz Aristotela, ali da se u „hrabroj manipulaciji" njegovom podelom nigde ne poziva na svog „zaštitnika". Očito svestan novine u odnosu na predložak, ali i mogućih reakcija, ponosno, rekli bismo čak oholo, izjavljuje: „Ako te ovo moje teorijsko razvrstavanje ne zadovoljava, pokušaj ti da pronađeš neko bolje"[46].

Iz svega ovoga što smo rekli i citirali, a što Tezauro, varirajući i dodajući nove elemente ponavlja, prevashodno u *Traktatu o metafori*, ali, s ništa manje usresređenosti, i u poglavljima o *oštroumlju*, *imprezama* i *emblemima*, možemo zaključiti da su u osnovi Tezaurova definisanja metafore dva, često i isprepletana pristupa: novi, sasvim barokni i drugi, tradicijom kanonizovani, zasnovan na Aristotelu.

Prvi bismo mogli nazvati *semantičkim*, jer Tezauro suštinsko svojstvo metafore pronalazi „u semantičkoj ravni"[47], što se najbolje vidi u njegovom isticanju razlike između metafore, značenjske figure, i drugih retoričkih figura koje se gotovo mehanički grade zadržavajući se na površini reči, bez dubljih semantičkih implikacija[48]. Nasuprot drugim figurama, metafora, kao što to Tezauro neprestano ističe, u svom „prodiranju" u reč povezuje međusobno veoma udaljene pojmove, otkrivajući sličnosti u na prvi pogled potpuno različitim aspektima stvarnosti. Prevedeno na jezik semiotike, u Tezaurovom retoričkom sistemu

harmonične i patetične figure deluju na znak kad je proces označavanja dovršen, dakle kada znak funkcioniše kao određeni označitelj („pojmove odevaju rečima"), dok metafora utiče na sam proces označavanja, odnosno na proces samog nastajanja znaka (metafora „same reči odeva pojmovima")[49]. Tako metafora utiče na stvaranje čitave mreže značenja, što i predstavlja tkivo književnog diskursa.

Da bi taj „semantički potencijal" metafore bolje objasnio, Tezauro je ovoga puta stavlja nasuprot figuri komparacije. Naime, pri poređenju čini nam se da gledamo niz od sebe jednako udaljenih predmeta, a uz pomoć metafore taj niz vidimo u perspektivi, na različitoj udaljenosti, jer ova figura više pojmova „čvrsto gomila u jednoj reči", „bojeći jedan bojama drugog i na gotovo čudesan način ti ih prikazuje"[50]. Dakle, reč je o samo jednom označitelju koji istovremeno upućuje na raznorodna značenja, odnosno u jednoj reči javlja se više pojmova, ne u prostorno – vremenskom sledu, već u „zapletenom i nerazmrsivom" sistemu, što je sve plod „veoma dosetljivog *ingenijuma*"[51]. Čini se kao da pomoću metafore, odnosno procesom asocijacija, reč raste, da se „nadima"[52].

Kao što smo već videli iz drugog para osnovnih karakteristika metafore, Tezauro baroknoj metafori pripisuje ne samo saznajnu funkciju poput Aristotela, već i olakšavanje te spoznaje. Na kraju, prevazilazeći misao učitelja, tipično barokno zaključuje da čitlalac/slušalac ne samo da valja da uživa učeći, nego i da uči da uživa.

Drugi pristup koji i sam Tezauro naziva „istinitom a ne upriličenom definicijom", klasičan je i sadrži oba elementa Aristotelove postavke (*Poetika*, 1457b 8–9), i neuobičajenu upotrebu reči, i prenošenje značenja (*translatio*): „neobična reč koja u trenu označava jedan predmet pomoću drugog"[53]. Iako ova definicija deluje „pravoverno", valja istaći da Tezauro do nje stiže preko svojih „inovernih", baroknih definicija. On razlaže i objašnjava svaki „delić" ove definicije i tako još podrobnije iznosi sad već svoje shvatanje metafore, pri tome uopšte ne pominjući Aristotela. Pored ponovljenog isticanja raz-

like između metafore kao ingeniozne s jedne, i harmoničnih i patetičnih figura, s druge strane, i opravdanja svoje podele na 8 tipova, obrazloženje prvog „delića" (*reči*) nama danas postaje najzanimljivije, jer se po Tezauru *reč* ne odnosi samo na jezičke, već i na vanjezičke znake (*neme reči*), to jest metaforičke znake i na sve druge instrumente *oštroumlja*.

Međutim, u *Aristotelovom durbinu* metafora neprestano uspostavlja uzajamne veze i, u krajnjoj liniji, teži da se poistoveti s *končetom*, s *oštroumljem* i s *imprezom*, pa i sa samim *ingenijumom*. Ali u definisanju ovih kanonskih pojmova barokne poetike i retorike Tezauro, možda i namerno, nije precizan, posebno u određivanju njihovih međusobnih odnosa i hijerarhije. Tako, na primer, dok opisuje tehniku *končeta*, u suštini daje opis metaforizacije, jer u krajnjoj liniji metafora i jeste osnova končetizma.

Iako Tezauro eksplicite tvrdi da jedino *metaforički sud* doseže „vrh *oštroumlja*" gotovo poistovećujući se s njim, pri definisanju metafore i *oštroumlja* Tezauro oscilira, pa je, njegovom „maštovitom terminologijom" rečeno, metafora čas „čedo", „istinska kći" *oštroumlja*, a čas njegova „velika majka", odnosno „roditeljka"[54]. A ako se, s druge strane, pogledaju mnoge tvrdnje o *oštroumlju* (da je „plod" *ingenijuma* i „majka" „svakog ingenioznog končeta", „krajnji napor uma", „trag božanskog u ljudskoj duši"[55]), koje bi sasvim mogle da stoje i u vezi s metaforom, najbolje je govoriti o odnosu uzajamne zamenljivosti ove dve kategorije. Mada, u suštini, pripadaju istom nivou poetskog diskursa, u baroknih teoretičara metafora ipak češće označava sam proces, a *oštroumlje* ishod tog procesa[56].

Tezauro poistovećuje metaforu i s *imprezom* što predstavlja „radikalni zaokret u istoriji tumačenja ovog umetničko-književnog žanra izuzetno popularnog u evropskoj kulturi XVI i XVII veka"[57]. Polazeći od pretpostavke da je *impreza* poetski znak izgrađen na metafori i tvrdeći da metafora poseduje „božansku" sposobnost da se umnožava i stvara beskonačan niz mogućih rešenja, Tezauro zaključuje da će

„savršena *impreza*" biti ona u kojoj mogu da se spoje tri, ili barem dva tipa metafore[58].

Metaforu, kao uostalom i *oštroumlje*, Tezauro najčešće naziva „čedom" *ingenijuma*, ali bi posle pažljivije analize teksta preciznije bilo reći da je ona njegov instrument, jer pomoću metafore *ingenijum* uspeva da spoji nespojivo, odnosno da ostvari svoju suštinu. Ipak, ove dve kategorije ne stoje u jednostavnom odnosu međusobne zamenjljivosti. Reč je pre o prožimanju ili čvrstoj uzajamnoj uslovljenosti[59].

Ali kompleksnost odnosa koje međusobno uspostavljaju kanonski pojmovi koji se tiču teksta, u baroknoj književno-teorijskoj misli ne iscrpljuje se uzajamnim jednosmernim vezama *metafore*, *oštroumlja* i *impreze* – upravo zbog uloge metafore u samom procesu značenja – već tvori sistem dvostrukih binarnih odnosa: s jedne strane između *metafore* i *oštroumlja*, a s druge između *oštroumlja* i *impreze*[60].

Videli smo da u svakoj definiciji metafore i njenih vrsta i tipova, kao i ostalih pojmova Tezauro podrazumeva aktivnu ulogu primaoca poetske poruke. Iako je još Aristotel u *Retorici*, svakako s napomenom da je reč o oratorskom diskursu, uzimao slušaoca kao jednako važnog drugim dvama elementima u procesu komunikacije[61], privilegovanje trećeg u baroku, kao što smo već pomenuli, postaje osnovno načelo ne samo književnog teksta, već i teorijske misli. Upravo u tom ključu valja i tumačiti Tezaurov pristup problemu metafore koji ne počiva samo na procesu značenja, već metaforu posmatra u kontekstu ostvarene poetske komunikacije s privilegovanjem primaoca poruke. Ingeniozna, barokna metafora, kao uostalom i *oštroumlje*, *končeto* i *impreza*, pruža uživanje „i onome ko je stvara i onome ko je prima", ali samom destinatoru pričinjava „dvostruko zadovoljstvo": on uživa u inventivnosti pesnikovog, ali i vlastitog *ingenijuma*, učestvuje u kreativnom, ali i u procesu dekodifikacije. Kad prodre u neku metaforu i njene mehanizme, on se divi imaginativnoj sposobnosti stvaraoca ali i sopstvenim mogućnostima razumevanja[62]. Stoga i ne čudi što je cilj

seičentističke metaforičke invencije *začudnost* (*la meraviglia*) koja istovremeno izaziva kod slušaoca i čuđenje i uživanje. A da bi jedna metafora bila kadra da pruži tu *začudnost* nužno je, smatra Tezauro, da poseduje tri svojstva: *kratkoću*, *novinu* i *jasnoću*.

Prvo svojstvo se ne tiče toliko konkretne dužine, jer se *kratkoća* ne odnosi na činjenicu da je metafora iskazana jednom rečju, za razliku od poređenja koje se artikuliše u više reči ili rečenici, već na samu strukturu, pošto metafora predstavlja rezultat sinteze više pojmova u jednom jedinom znaku.

Iz *kratkoće* nastaje *novina* koja predstavlja konstitutivni i suštinski elemenat Tezaurove i, uopšte, barokne poetike. Svojstvena je baroknom metaforičkom i ingenioznom procesu i sredstvo je i put ka *začudnosti*. Metafora se nameće novinom, a novina garantuje uspeh neke metafore, odnosno „novina ingenioznog spajanja": što je spoj neočekivaniji i bizarniji, to je *začudnost* veća. *Novina* se postiže ne samo iznalaženjem dotad nepoznatih metafora, već, što barokni teoretičari preporučuju, stvaranjem bezbroj novih metafora iz neke stare i banalne, pomoću raznih procesa za koje Tezauro daje niz svojih ingenioznih primera[63]. Na osnovu tih primera jasno se vidi u čemu je zapravo suština barokne *novine*, jer se ona ne tiče toliko sadržaja i oblika, koliko sposobnosti uvek novog kombinovanja tradicionalnih motiva i slika i izvlačenja, ponekad i do apsurda, njihovih ingenioznih značenja[64].

A iz *kratkoće* i *novine* nastaje treća odlika barokne metafore – *jasnoća*. Iako bi moglo da se pomisli da je Tezauro u ovom slučaju kontradiktoran (preporučuje obično što „zamršenije" i „zatamnjenije" metafore), iz objašnjenja – delom zasnovanog na Aristotelu[65] – vidi se da se, u stvari, ne zalaže za transparentnost značenja, već, nasuprot tome, za ideju da u procesu razumevanja neke (komplikovane) metafore „jedan predmet, brzo osvetljen drugim, sevne ti u umu poput munje". Pa tako, „iako ti se činilo pri prvom susretu da nije lako prodreti u poneku metaforu, kao u slučaju enigmi i lakonizama,

ipak, kad bi uspeo, jasnije bi razumeo pojam i dublje bi ti se urezao u pamćenje, nego da ti je iskazan običnim rečima“[66].

Nameće se pitanje kako Tezauro, najčešće polazeći od Aristotelovih misli[67], dolazi do zaključaka veoma malo saglasnih s postavkama iskazanim u *Poetici* i *Retorici*[68] Aristotel, kao što znamo, u metafori gleda način da se prevaziđe banalnost običnog, svakodnevnog govora i, iako je posmatra u ravnoteži njenih konceptualnih i ikastičkih svojstava, prvenstveno je procenjuje prema njenoj spoznajnoj vrednosti. On se bavi lepotom, odnosno koliko je i zbog čega neka metafora uspešna, a mnogo manje njenom funkcijom. Tezauro se, za razliku od Aristotela, manje bavi spoznajnom funkcijom metafore[69], a ističe njen vizuelni i scenografski aspekt. Međutim, Tezaurova usmerenost ka moći vizualizacije metafore može se tumačiti i kao reakcija na shvatanja aristotelovaca XVI veka kod kojih je, kao na primer kod Kastelvetra, metafora mnogo svedenija, jer potpuno gubi svoje ikastičke prerogative i sve češće u poeziji ustupa mesto metonimiji. Stoga Tezauro taj već narušeni Aristotelov sklad u strukturi metafore, pomera u suprotnom smeru vraćajući joj unutrašnju tenziju i tumačeći je u ključu instrumenta *ingenijuma*[70].

Kao barokni i teoretičar baroka, Tezauro se implicite obračunava s renesansim aristotelizmom i njegovim egzegezama, posebno *Poetike*, u kojima je, kad je o metafori reč, naglasak na *jasnoći*, dok se *dopadljivost* i *neobičnost* zanemaruju. Tezauro, u pravom ingenionznom obrtu, suprotstavljajući se renesansnoj težnji za jasnim odnosom između pojmova koje metafora povezuje, upravo u teoriji „spajanja nespojivog“ pronalazi svoju definiciju *jasnoće* koja je time nerazlučivo povezana s neobičnošću i začudnošću. Tezauro će veličati što veću udaljenost između pojmova koje metafora ujedinjuje, kao i njihovo granje, a i neomeđanost metafore bez obzira na žanrove i stilove, iako potčinjene „svetom zakonu mere“ („santa legge del Decoro“).

Najeksplicitniji otklon od „učitelja“ Tezauro čini upravo u odnosu na Aristotelov zahtev za merom, za prikladnom upotrebom metafore što i jeste „santa legge del Decoro“[71]. Ujedno je to i otvoreni poziv pesnicima da se ne drže strogih Aristotelovih pravila i ograničenja, to jest da „opuste uzde svom ingenijumu“, pravdajući svoj poziv činjenicom da je Aristotel govorio o metaforama svojstvenim besedniku, a ne pesniku, niti „bilo kom drugom ingenioznom i oštroumnom stvaraocu“. Tezauro hrabro izjavljuje da sve zavisi od „prirode tla na kojem se seju metafore“, danas bismo rekli – od žanra[72], ali i od publike kojoj se obraća. A budući da je „savršentstvo besedništva u *ubeđivanju*, a pošto se može ubediti jedino *verodostojnošću*, a kako se *verodostojnost* kosi sa svim onim što izgleda *neprirodno* i *izveštačeno*“[73], tim pre te odrednice ne važe za metafore pesnika koga savetuje da se ne drži Aristotelovih uputa. Optužujući Aristotela da je hteo da „potkreše krila“ i da ograničenjima „utamniči“ ingenijum[74], poziva pesnika da slobodno spozna koliko metafora „dražesno i široko polje pred nas prostire i koliku slobodu čovekovoj požudi dopušta“[75].

Međutim, valja biti vrlo precizan u određivanju značenja barokne metafore, jer postoji razlika između onog što je Tezauro držao za metaforu i onoga što je danas, uglavnom na osnovu klasične tradicije, prihvaćeno shvatanje. Često savremeni istraživači više ili manje namerno prelaze preko semantičkih promena barokne u odnosu na tradicionalnu metaforu i, podrazumevajući današnju, govore o Tezaurovoj metafori koja pak ima tendenciju da obuhvati gotovo sve ingeniozne figure. Iako Tezauro metaforu naziva „kraljicom svih tropa“, što podrazumeva sistem odnosa s drugim retoričkim figurama, bilo da su one u traktatu imenovane, ili ne, njegova metafora sa svoje tri vrste i osam tipova zadire u prostor koji bismo danas pripisali metonimiji, sinegdohi, antitezi, oksimoronu, paranomaziji, ali i anagramu i rebusu[76]. Mogli bismo reći da bi današnjem najrasprostranjenijem shvatanju metafore odgovarao Tezaurov osmi tip (*metafora obmane*), iako neke modernije teorije, kao što znamo, takođe proširuju polje metafore, pa na primer oksimoron posmatraju kao njen oblik[77]. Ono u šta

možemo biti sasvim sigurni, to je da metafora kod Tezaura nije samo „poetska varka“ („poetico fingimento“), „najviša figura ingenioznog značenja“ („figura somma di significazione ingegnosa“) ni „vrhunski ukras“ („arteficio supremo“), već suštinski način poimanja sveta, pa samim tim i književnosti. Tako da sam Tezaurov traktat možemo smatrati i retorikom i metaretorikom, ili čak pokušajem stvaranja „filozofije retorike“.

Aristotelov durbin u tom smislu postaje „poslednja srećna epizoda povezivanja retorike i poetike“, jer traga za novim izražajnim mogućnostima u dijalektičkoj igri između metafore i artificijelnosti poetskog jezika. Traktat nudi savršeni primer književnosti koja svoju poetiku zasniva na retorici, što jeste i jedna od osnovnih novina barokne literature[78], a i osnovni razlog obnovljenog i sve većeg interesovanja ne samo za baroknu književnost, već i za njene traktate poput *Durbina*.

---

[1] Dovoljno je setiti se koliku pažnju Taso posvećuje ovim problemima u vezi s epom, i u teorijskim raspravama (*Discorsi dell'arte poetica* i *Discorsi del poema eroico*), ali i u samom *Oslobođenom Jerusalimu*. Up. kod nas: *Poetika humanizma i renesanse*, priredio M. Pantić, Beograd, Prosveta, 1963, knj. II, str. 80–104.

[2] Kao što je poznato, problemi načina imitovanja i izbora uzora ključni su u književno-teorijskim raspravama XV i XVI veka (o tome, između ostalog, *nav. delo*, knj. I, str. 186–187 i 189–192; 199–202 i 203–208). Za Marina su, međutim, imitovanje, zajedno s prevođenjem i krađom, samo vidovi „namernog susreta“ pesnika s drugim književnicima. Pored toga, u baroku odista poetska poruka svoju estetsku vrednost ne duguje nijednom drugom vrednosnom sistemu do sopstvenom.

[3] Pored traktata italijanskih teoretičara, up. i B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1648).

[4] U stvari, podsticaj renesansnoj književno-teorijskoj misli bilo je „otkrivanje“ Aristotelove *Poetike*. Naime, posle latinskog prevoda iz XIII veka koji je ostao gotovo nepoznat, krajem XV veka pojavio se novi prevod na latinski (1496), potom je 1508. štampan original *Poetike*, pa prevod s tog originala na

latinski (1536) i na italijanski (1549), posle čega su usledile mnoge njene egzegeze.

[5] Iako je još Taso govorio o *retkim rečina*, tek su u baroknoj poetici razmišljanja o odvajanju poetskog od svakodnevnog jezika postala ključna.

[6] Ovi pojmovi su odsutni u klasičnoj retorici, iako, na primer, Ciceron pominje „acutum dicendi genus“, ali *oštroumlje* – žali se Peregrini – pripisuje jedino *fačecijama* i, uprkos sjajnim primerima, daje „uopštenu, konfuznu i nesavršenu doktrinu“. Tezauro, takođe, primećuje s žaljenjem da „antichi“ prepoznaju *oštroumlje* isključivo u smešnom, a i da su pokazali samo njegov plod, a ne i osnovu. Up. M. Peregrini, *Delle Acutezze*, uredila E. Ardissino, Torino, Res, 1997, p. 8; E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, nav. delo, p. 2.

[7] Oni književni poslenici koji ovog naučnika uvrštavaju u *ekstremni barok*, istovremeno smatraju Peregrinija i Palavičinija najvećim teoretičarima *umerenog baroka*. Međutim, postoji i mišljenje da je samo stil Peregrinija „umeren“, dok su njegove postavke o *ingenijumu* jedne od najradikalnijih. Iako mu je traktat *Delle Acutezze* izrazito antitradicionalan, to što je zahtevao oprez pri upotrebi *oštroumlja* u poeziji, bilo je dovoljno da bude proglašen konzervativcem. O tome još uvek aktuelni: F. Croce, *I critici moderato-barocchi*, „Rassegna della Letteratura italiana“, LX, 1956, pp. 284–98 i E. Raimondi, *Introduzione* u *Trattatisti e narratori del '600*, Milano-Napulj, Riccardo Ricciardi, 1960, pp. X–XI.

[8] Emanuele Tezauro (Emanuele Tesauro, 1591–1675), u svoje vreme smatran prvim književnikom Evrope i „najvećom slavom“ dvora i grada Torina, plemićkog je porekla. Sa devetnaest godina ulazi u jezuitski red, a od 1616. predaje retoriku, prvo u Milanu, a onda u Kremoni. Godine 1631. dolazi u Torino na poziv Savoja, na čijem dvoru vrši razne dužnosti: propovednika, učitelja, organizatora pozorišnih predstava i zvaničnog istoričara. Najverovatnije iz političkih razloga napušta jezuite (1634), ali ostaje sveštenik. Pisao je na italijanskom i latinskom. Autor je tragedija, panegirika i traktata.

[9] Tezauro čak nagoveštava epistemiološku vrednost poetske reči koju će ona zadobiti u modernoj estetici. Up. M. L. Doglio, *Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura* u E. Tesauro, nav. delo, p. 7.

[10] U svakom slučaju, ni jedan od ključnih baroknih književno-teorijskih traktata nije mogao da bude programska anticipacija, niti podsticaj pesnicima. Veliki poznavalac italijanskog baroka, Ecio Rajmondi minucioznom uporednom tekstualnom analizom *Aristotelovog durbina* i prethodno štampanih Tezaurovih dela (posebno *Il giudicio*, 1625), a i na osnovu nekih datuma iz biografije, dokazuje da nastanak ovog traktata valja smestiti u prvu polovinu, odnosno 20–30. godine XVII veka. Samim tim, ne može se uopšte govoriti o Tezaurovoj zavi-

snosti od Peregrinijevog traktata *Delle acutezze*, što, s obzirom na godinu objavljivanja ovog dela (1639), jedan deo naučnika i drži, već eventualo o obrnutoj situaciji. Up. E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenca, Leo S. Olschki, 1982, p. 72. Doljo je potvrdila Rajmondijevu tezu pronašavši nepoznato Tezaurovo mladalačko delo, ostalo u rukopisu (pisano najverovatnije 1622–1630), koje nagoveštava strukturu poznijeg traktata i predstavlja rani pokušaj teorijske sistematizacije i kritičke revizije pravila o „žanru" *impreze*, kao i tematsku anticipaciju i „zbirku materijala" za građenje metafora i „pravljenje končeta". *Aristotelov durbin*, u suštini, je delo *in progress*: u periodu od 1654–1663, pored nekih izmena oko podele poglavlja, Tezauro je dodao *Trattato degli emblemi*. Up. M. L. Doglio, *Idee delle perfette imprese (esaminate secondo gli principi di Aristotele)*, Firenca, Olschki, 1975. Iako Tezauro ne citira Grasijana, smatra se da je poznavao njegov traktat (inače, rasprave se među naučnicima vode i oko prvenstva Peregrinijevog, odnosno Grasijanovog traktata). Tezaurov traktat je u svoje doba bio veoma popularan, pa je u periodu od 1654–1702. imao najmanje 14 izdanja.

[11] Po dalekosežnosti uticaja, prevashodno na *poetiku začudnosti* (*la poetica della meraviglia*) koju je – u vezi s ciljem poezije – tako duhovito definisao Marino.

[12] Detaljno ispituje Tezaurov odnos prema Galileju A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, Miti, Immagini*, Rim, Salerno Ed, 2000, pp. 110–112; up. i E. Reeves, *The Rhetoric of optics: Prospectives on Galileo and Tesauro*, „Stanford Italian Review", VII, 1987, n. 2, pp. 129–145.

[13] Prihvatanje i slavljenje durbina možemo tumačiti kao pokazatelj „moderne svesti eksperimentatora", dakle, novog naučnika koji više neće da se oslanja na zauvek date istine klasičnih, uzoritih autora, već istražuje i egzaktno proverava. Po Tezaurovim rečima ta sprava je omogućila ljudskom vidu da „kroz šuplju cev", „uz pomoć dva optička ogledalca, gotovo dva staklena krila" dospe donde „dokle ptica ne doseže". Durbinom se „bez jedara prelaze mora", on može da približi brodove, šume, gradove, „čak, u trenu doletevši do neba, posmatra Sunčeve pege, ... premerava planine i mora na Mesecu ... i ono što nam je Bog skrio, malo ogledalo otkriva". Tezauro zaključuje da je to pokazatelj koliko je svet ostarao „kad su mu potrebne tolike naočaretine kroz koje se daleko vidi". („Con essi tragitta il mar senza vele: ti fà veder di presso le Navi, le Selve, e le Città, ... anzi volando al Cielo in un lampo, osserva le macchie nel Sole:..., misura i Monti e i Mari nel globo della Luna, ... e ciò che Iddio ci nascose, un piccol vetro ti rivela. Onde puoi tu conoscere quanto sia il Mondo invecchiato, poiché gli bisognano occhialoni di così lunga veduta"). *Nav. delo*, pp. 89–90. O samom naslovu traktata, odnosno povezivanju Aristotela s tim modernim instrumentom, Tezauro govori samo jednom, pri kraju dela, poredeći ispitivanje savršene *impreze* s otkrivanjem Sunčevih pega pomoću Aristotelovog durbina, nav. delo, pp. 89–90; 685.

„Barokni čovek", da se poslužimo uopštavajućom sintagmom, prosto je obožavao novootkrivene tehničke sprave, a koliko su one značile dokaz je što su ušle i u poeziju. Tako je za Marina teleskop „ammirabile stromento" („čudesan instrument"), „organo celeste" („organ neba") , „macchina produtrice del mirabile" („sprava koja stvara čuda"). Poci čak tvrdi da u X pevanju *Adonisa* teleskop postaje „stilski znak te faze epa". Up. G. B. Marino, *L'Adone*, nav. delo, vol. I, pp. 528–530 (X, 38, 42, 43, 44, 45, 46); vol. II, pp. 441–443. Up. i A. Battistini, *„Cedat Columbus" e „Vicisti Galilae!": due esploratori a confronto nell'immaginario barocco*, „Annali d'Italianistica", X, 1992, pp. 13–131.

[14] Podsetimo se da je Čezi (Cesi), pripadnik akademije „dei Lincei" čiji je član bio i Galilej, dao durbinu ime teleskop. Za Keplera teleskop je „dragoceniji od skiptra", jer je „instrument mnogih znanja", a Galilej je postao „kralj i gospodar božanskih dela" (*Dioptrice*).

[15] Up. sasvim drugačije tumačenje koje daje P. Frare: *Preliminari ad una lettura del* Cannocchiale Aristotelico u *„Per istraforo di perspettiva"*. Il Cannocchiale Aristotelico *e la poesia del Seicento*, Piza-Rim, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 13–15.

[16] Pun naslov: *Il Cannocchiale aristotelico o sia idea dell' arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele* (*Aristotelov durbin ili ideja o oštroumnoj i ingenioznoj elokuciji koja služi sveukupnom oratorskom, epigrafskom i simboličkom umeću proučenom uz pomoć načela božanskog Aristotela*).

[17] Od 740 stranica ukupnog teksta fototipskog izdanja 275 je posvećeno metafori, odnosno VII, VIII i IX poglavlje, iako se o metafori govori i na drugim mestima.

[18] Indikativno je da i sam Tezauro na početku rasprave o ingenioznim figurama, u želji da metaforu zbog njena značaja odvoji od drugih koje su joj gotovo „sluškinje", pa samim tim valja da je „prate i služe", ističe da je ona „plemeniti predmet ove knjige" („il nobile obietto di questo libro"). nav. delo, p. 121.

[19] „Ogni Argutia è un parlar figurato, ma non ogni parlar figurato è un' *Argutia*", nav. delo, p. 121.

[20] *Harmonične* figure valja da zadovolje čula, *patetične* osećanja, a *ingeniozne* intelekt. Ove poslednje su i najcenjenije, jer su „preplemeniti cvet uma, čija se slava umeća ne sastoji u skladnom zvuku ni u patetičnim figurama, već u

ingenioznom značenju" („nobilissimo fiore dell'intelletto che non più nell'armonico suono e nelle patetiche figure ma nella significazione ingegnosa ripon la gloria dell'arte") i predstavljaju „istinske kćeri oštroumlja". Prve dve bi bile figure reči, a treće figure misli. Predlažući ovu podelu, u kojoj se, bar eksplicite poziva na Aristotela, Tezauro je, hvaleći Grke, vrlo polemičan u odnosu na Cicerona i druge rimske retoričare, jer „drže da je figura reči ona koja bljesne samo u jednoj reči, poput metafore, a figura misli ona koja se širi po čitavoj rečenici" („prendono per figura delle parole quella che lampeggia in una parola sola, come la metafora, e per figura della sentenza quella che si spande per il periodo"), nav. delo, pp. 234–235.

[21] „... essendo la Metafora il più ingegnoso et acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'humano intelletto", nav. delo, p. 266.

[22] *Isto*. A *ingenijum* se sastoji u povezivanju međusobno udaljenih ideja. Up. nav. delo, pp. 82–93. Tezauro, oslanjajući se na Aristotela („upravo onako kao što se u filosofiji, na primer, oštroumnošću smatra sposobnost uviđanja sličnosti kod stvari koje se veoma razlikuju", *Retorika*, III, 11, 5, 1412a), zaključuje da je građenje metafore napor „pronicljivog i visprenog ingenijuma", nav. delo, p. 266. Napominjemo da ćemo se i dalje služiti izdanjem: Aristotel, *Retorika*, Beograd, Plato, 2000.

[23] „... ma questa riflessivamente penetra et investiga le più astruse notioni per accopiarle, e dove quelle vestono i concetti di parole, questa veste le parole medesime di concetti", nav. delo, p. 266.

[24] „Quinci ell'è di tutte l'altre la più pellegrina, per la novità dell'ingegnoso accoppiamento, senza laqual novità l'ingegno perde la sua gloria e la Metafora la sua forza", nav. delo, p. 266. „Metafora se odlikuje jasnoćom, dopadljivošću i neobičnošću, kao i *time što se niko pronalaženju metafora ne može naučiti od drugog* ", *Retorika*, III, 2, 8, 1405a (Kurziv M. Z.).

[25] „... l'animo dell'uditore, dalla novità soprafatto; considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato", nav. delo, p. 266 (Aristotelov citat: „Zato jeziku valja dati izgled nečega neobičnog, jer su ljudi skloni da se dive onome što je udaljeno,...". *Retorika*, III, 2,3, 1404b).

[26] „Che se il diletto recatoci dalle retoriche figure procede ... da quella cupidità delle menti humane d'imparar cose nuove senza fatica, e molte cose in piccol volume, certamente più dilettevole di tutte l'altre ingegnose figure sarà la Metafora, che ... ci fa travedere in una sola parola più di un obietto", nav. delo, p. 267.

[27] „Percioché se tu dì *Prata amoena sunt* altro non mi rappresenti che il *verdeggiar* de' prati. Ma se tu dirai, *Prata rident* tu mi farai ... veder la terra essere un' *huomo animato*: il prato esser la *faccia*, l'amenità il *riso lieto*. Talché in una paroletta transpaiono tutte queste notioni di generi differenti, *terra*, *prato*, *amenità*, *huomo*, *anima*, *riso*, *letitia*. E reciprocamente, con veloce tragitto osservo nella *faccia humana* le notioni de' *prati* e tutte le proportioni che passano fra queste e quelle, da me altra volta non osservate." Zanimljivo je da pored ovog pominjanja na početku *Traktata o metafori* i njegovog ponavljanja na više mesta, jednom Tezauro ovaj primer tumači i u negativnom ključu. Govoreći protiv upotrebe isuviše korišćenih metafora, iako priznaje da je „retorička figura *prata rident*" „lepi retorički cvet", posprdno dodaje: „ali sad već uvenuo, a toliko su ga razne škole gazile da je počeo i da smrdi" („ma fiore oggimai sfiorito, e così calpestato per le Scuole, che incomincia putire"). Tako da ako neko hoće da se razmeće ovom metaforom, videće da se „ljudi, a ne polja smeju", nav. delo, p. 116, 267, 292, 377.

[28] „E questo è quel veloce e facile insegnamento da cui ci nasce il diletto, parendo alla mente di chi ode, vedere in un vocabolo solo un pien teatro di meraviglie", nav. delo, p. 267.

[29] „Sì perch'ella spesse fiate providamente sovviene alla menticità della lingua"... „... qual'instrumento retorico... per laudare, o vituperare, per agrandire o apiccolire, per atterir gli animi con la serietà, o solverli nella risa con la facetia?", *Isto*. Ovoga puta poziva se na Cicerona, iako, za razliku od Aristotelovih citata, ne navodi izvor: „metafore su nalik odeždi, jer pronađene iz nužde, služe i za svečanosti i za ukras" (*De oratore*, III, 155). U nastavku izlaganja o korisnosti metafore, citira ponovo Aristotela (*Retorika*, III, 2, 14; 2, 10).

[30] *Nav. delo*, p. 279. Neka vrsta zaključka o ovoj osobini metafore mogla bi da bude opaska u kojoj Tezauro, nastavjajući da se poigrava paronomazijom, tvrdi da se metafore mnogo više od drugih ingenioznih reči „ističu i pogađaju" (*spiccano/piccano*) i da mnogo više „iskazuju i deluju" (*esprimono/imprimono*), nav. delo, pp. 267–268.

[31] „Parola argutamente presa per un'altra; in poche Parole esprimenti una sola Notione, come se tu chiami l'amore *fuoco*, la rosa *reina de' fiori*, e la guerra *naufragio delle republiche*", nav. delo, p. 481.

[32] U stvari, ovu vrstu metafore Tezauro naziva *propositioni metaforiche*, a u objašnjenju se služi terminom *metafora continuata*. I A. Pennacini u jednoj od uvodnih studija u reprint izdanje *Durbina* takođe upotrebljava ovaj naziv za drugu vrstu: *Retorica moderna e retorica classica* u E. Tesauro, nav. delo, p. 34.

[33] Kao što prva operacija intelekta služi drugoj, a ova trećoj, tako iz *prostih metafora* nastaju *kontinuirane metafore*, a iz njih *metaforički sudovi*, nav. delo, p. 279. U složenoj strukturi dela ova podela metafora odgovara, odnosno ponavlja podelu *oštroumlja* s početka traktata.

[34] Tezauro se hvali da ova njegova „veličanstvena, ali i dopadljiva i zanimljiva teorija" još nije u retoričkim školama razjašnjena, a da ju je Aristotel u „malo reči" tek nagovestio (*Retorika*, III, 10, 4), nav. delo, p. 487.

[35] „...forza di Argomento ingegnoso: quai son le Conchiusioni degli Epigrammi; i Motti ingegnosi, gli Acuti Sali, e tutti quei Detti, che tanto nei versi, quanto nelle prose e nelle iscritioni chiamar si sogliono *concetti arguti*", nav. delo, pp. 487–488.

[36] „... conoscer più cose ad un tempo e più lontane", nav. delo, p. 282. Kao primer daje Periklovu metaforu *mladost – proleće života*, koju je Aristotel smatrao izvrsnom, a sam Tezauro veoma zabavnom i oštroumnom.

[37] Međutim, u *Rečniku književnih termina* (Beograd, Nolit, 1986, str. 422) i za jedan i za drugi slučaj kažu da se „danas obično naziva – *sinegdohom*".

[38] „.... tu parli impropiamente, io t'intendo nel proprio senso... tu parli con voci proprie, io t'intendo nel senso impropio", nav. delo, p. 285.

[39] „... con tanta vivezza che la mente quasi con gli occhi corporali vegga obietto", nav. delo, p. 286.

[40] Poput mnogih savremenih teoretičara i Atistotel je držao da je hiperbola u stvari metafora („... i čuvene hiperbole su metafore", *Retorika*, III, 11, 15). Tezauro napominje da se Aristotel veoma divio ovoj vrsti metafore, a posle primera iz antičke književnosti navodi Marinov („našega pesnika") koji je za dugi nos rekao „da baca senku do Maroka" (pismo u stihu *Padre Naso*), nav. delo, p. 288.

[41] *Nav. delo*, p. 290.

[42] „... nonche appaghi anzi violenta l'intendimento... peroche le cose contrarie poste a confronto .... più spiccano e più risplendono nell'intelletto", nav. delo, p. 292.

[43] U nastavku još preciznije objašnjava: „Ova preprijatna zabluda nastaje i u *epitetima* kad veličini i plemenitosti prideva ne odgovara imenica na koju se odnose" („Ancor negli *epiteti* succede questo piacevolissimo inganno: quando alla grandezza e nobiltà dell'aggettivo non corrisponde il sostantivo"), a takođe i u „metaforama koje, dok ih slušaš čine ti se hvalom, ali ubrzo shvataš da su pogrde" („... metafore, che ad udirle ti paion lodi e tosto ti avvedi essere vitupe-ri"), nav. delo, pp. 295–296; up. i pp. 281–297. I Aristotel hvali zavaravanje slušaoca kao način, uz metaforu, da se postigne otmeni govor (*Retorika*, III, 11, 61412a). Konte ističe da je ovaj tip metafore najtipičnija barokna figura, čak institucija ne samo poezije, već i umetnosti i kulture baroknog doba. Up. G. Conte, *La Metafora barocca...*, nav. delo, pp. 116–139. Nakon što je dao definicije i tolika objašnjenja s primerima za svaki tip metafore ponaosob, Tezauro ipak ima potrebu da rečeno sintetizuje tako što jednan pojam (Rim) podvrgava procesu metaforizacije prolazeći kroz svih 8 navedenih tipova: 1. *Urbium Sol* – Rim blista među gradovima, kao Sunce međ zvezdama; 2. *Capitolium* – deo upotrebljen za celinu; 3. *Valentia* – grčki naziv „Romi" znači upravo „valentia"; 4. *Populorum Triumphatrix* – „stavlja ti pred oči najslavnije delo koje je ikada svet video"; 5. *Alter Orbis* – „zbog širine zidina i mnoštva stanovnika, čini se da je u jednom gradu čitav svet"; 6. *R* – u zamenu za celo ime; 7. *Anticarthago* – „kao da je ovaj grad sudbinom predodređen za propast Afričkog carstva, koje se s njim takmičilo"; 8. *Romula* – „reč koja na početku zvuči kao veličanstveno ime Roma, završava se deminutivom, aludirajući na podlost osnivača", nav. delo, pp. 298–299.

[44] „Kažem da iako kod Aristotela ne nalazim posebno objašnjenu podelu ovih ingenioznih *metaforičkih* figura, istina je ipak da nalazim sve *vrste* koje je on na raznim mestima prikazao i dobro razumeo" („Dico, che quantunque apresso Aristotele io non trovi specialmente chiarita la division di queste ingeniosissime *figure metaforiche*, egli è perciò vero, ch'io ne trovo tutte le *specie*, spartamente da lui raffigurate e ben comprese"), nav. delo, p. 281.

[45] Frare, navodeći Rikerovo dokazivanje Aristotelovih stavova kroz analizu srodnosti između metafore i poslovice, hiperbole i enigme, tvrdi da je time ovaj autor posredno pokazao i opravdanost određenih Tezaurovih metafora. P. Frare, *„Il Cannocchiale aristotelico": da retorica della letteratura a letteratura della retorica* u *„Per istraforo di perspettiva"...*, nav. delo, p. 60. Up. i P. Ricoeur, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981 (francusko izd. 1975), pp. 46–48.

[46] „Che se questa mia teorica distributione non ti appagasse, provati tu di ritrovarne una'altra migliore", nav. delo, p. 305.

[47] L. Kojen govori o dva osnovna pristupa metafori u modernoj književnoj teoriji: *logičkom* i *semantičkom*. Up. *Dva pristupa metafori* u *Metafora, figure i značenje*, nav. delo, str. 10.

[48] Up. prvi par karakteristika metafore (*ingenioznost – oštroumnost*).

[49] Up. A. Battistini – E. Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990, p.147.

[50] „... tutti a stretta li rinzeppa in un vocabolo e quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere". Primer za razliku između poređenja i metafore Tezauro daje kroz poredbu, kojom se služi i Aristotel, „starosti" i „strnjike", što za njega

predstavlja „lepo poređenje“, ali je ono slika, a ne metafora, jer nam se tako „svi predmeti prostim rečima prikazuju u nizu“, nav. delo, p. 283.

51 Važno je napomenuti da barokni pesnici često pribegavaju ovom mehanizmu pri građenju metafore: iz osnovne metafore se nizom asocijacija gradi čitav lanac međusobno isprepletanih metafora. Valja takođe istaći da se Tezaurov pojam *significatione* ne može uzeti kao preteča osnovnim pojmovima francuske semiološke škole, iako je mesto koje je Tezauro podario jeziku kao sistemu u okviru tradicionalne estetike veoma bitno i u mnogome drugačije u odnosu na prethodnike. Up. G. Conte, nav. delo, p. 13, 92.

52 „Pošto je nestao mimetički kanon verodostojnosti, afirmiše se kanon ikastičke evidentnosti, i prodiranja u semantički sloj kojim se poruka pretvara u akciju, a pismo u teatar“, A. Battistini – E. Raimondi, nav. delo, p. 147.

53 „...parola pellegrina, velocemente significante un'obietto per mezzo d'un altro“, nav. delo, p. 302. Ova Tezaurova definicija važi u stvari za njegova prva dva tipa metafore (*proporcije* i *atribucije*), a srećemo je ponovo, neznatno izmenjenu, pri kraju traktata, odnosno na samom početku rasprave o *imprezama* (p. 636). Iako Tezauro govori u jednini, ipak metafora može ponekad i da „obgrli“ dve ili i više reči. Kao primer navodi Marinovu metaforu za slavuja *organo alato*.

54 Na jednom mestu metafora je u istoj ravni s *oštroumljem* i svim simbolima, a na drugim je njihova neophodna osnova. Up. *Nav. delo*, p. 9, 116, 235, 279, 298. Ovakva terminologija nije samo tipična za Tezaura, iako je on u tome najekstremniji. I za Peregrinija je, na primer, metafora „čedo novine“. Up. M. Peregrini, *Delle Acutezze*, Torino Ed. RES, 1997.

55 „Gran madre d'ogni 'ngenioso concetto... ultimo sforzo dell'intelletto, vestigio della Divinità nell'animo umano“, nav. delo, p. 1.

56 Konte insistira da u traktatu nikad ne dolazi do prevlasti jedne kategorije nad drugom, nav. delo, pp. 146–147.

57 Detaljnije o *imprezama* v. u 3. poglavlju I dela, fus nota 8.

58 Up. *Nav. delo*, pp. 636–638. Doljo, povezujući mladalački traktat o imprezama s *Durbinom*, pokazuje kako Tezauro u evoluciji svog mišljenja o imprezama koherentno sistematizuje sve stavove i opšta mesta iz peripatetičke tradicije koja je veoma plodonosna za kulturu manirizma. Up. M. L. Doglio, *Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura* u E. Tesauro, nav. delo, p. 14.

59 Konte objašnjava odnos ove dve kategorije tako što tvrdi da se *ingenijum* ostvaruje pomoću metaforičkih asocijacija, a da je metafora „razmetanje“ *ingenijuma*, nav. delo, p. 100.

60 Up. P. Frare, *Preliminari ad una lettura del* Cannocchiale aristotelico u „*Per istraforo di perspettiva*“, nav. delo, pp. 13–54.

61 „Svaki se govor sastoji iz tri elementa: lica koje govori, predmeta o kojem govori i lica kojem se obraća pod kojim podrazumevam slušaoca na koga se odnosi krajnji cilj, ili predmet govora“ (I, 3, 1, 1358b).

62 Kako bi rekao Tezauro, „uživa da vlastitim ingenijumom ukrade ono što ingenijum drugog potajno skriva“ („... si rallegra d'involare col proprio ingengo ciò che l'ingegno altrui furtivamente nasconde“), nav. delo, p. 17.

63 Tezaro, na primer, metaforički kaže da je pomračenje meseca nastalo zato što ljubomorna zemlja zaklanja pogled Dijani kako ne bi mogla da gleda lice svog Apolona, a Dijana od tuge bledi; Bog je „pesnik i oštroumni pripovedač“, a priroda „duhovita pesnikinja čudovišta i utvara“, nav. delo, pp. 26–31.

64 Mnogi tumači *Aristotelovog durbina* naglašavaju agresivnu dimenziju barokne *novine*. I Tezauru omiljeni Marino dičio se – i u poeziji i u pismima – svojim „novim načinom pesnikovanja“ i često je isticao da se njegova novina, koju mnogi pokušavaju da imituju, sastoji u „invenciji“, u „oštroumlju končeta“, u „prefinjenosti, uzvišenosti i milozvučnosti stila“ i u začudnosti („... per la novità della invenzione, ... per l'arguzia de' concetti e per la coltura, gravità e dolcezza dello stile, maraviglioso...“) . Up. G. B. Marino, *Lettere*, uredio M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 600–601.

65 Poznato je da Aristotel na više mesta i u *Poetici* i u *Retorici* govori o *jasnoći* kao o pozitivnom svojstvu stila, *jasnoći* koja se i postiže putem metafore. Ali unutar poglavlja o *Otmenom izražavanju* (III, X) kaže da su otmeni oni entimemi „čiji smisao, uprkos tome što nam nije ispočetka jasan, nešto kasnije razumemo“ (*Retorika*, 224, 1410b).

66 „Che sebene alcuna metafora non ti è peraventura facile di primo incontro a penetrare, come gli *enimmi* e i *laconismi*. Nondimeno, poi la penetrasti, tu vedi quel concetto assai più chiaro e l'hai più fitto nella mente, che se stato ti fosse recitato con parole communi“, nav. delo, p. 302.

67 Tezauro se mnogo manje bavi i oslanja na Cicerona, a još manje na Kvintilijana, da pomenemo najvažnije „teoretičare“ metafore iz antike.

68 Up. i G. Pozzi, *Note prelusive allo stile del „Cannocchiale Aristotelico“*, „Paragone“, IV, 46, 1953, pp. 25–39. Priređivači reprint izdanja Tezaurovog traktata ukazuju na veliki problem kojim izdanjem se autor služio. To nije predmet našeg rada, ali možda taj podatak pruža objašnjenje za mnoge nedoslednosti u navođenju i pozivanju na Aristotela.

69 Dela Volpe kaže da *Retorika* eksplicitno nudi teoriju metafore kao intelektualne kategorije, kao spoja i pojma, dakle instrumenta koliko poezije, toliko

i ne poezije. Up. G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954, p. 27. Međutim, Morpurgo-Taljabue je insistirao na „entimemskoj“ prirodi barokne metafore. Up. G. Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987, pp. 34–42.

[70] Isticanje unutrašnje dinamike metafore odnosno tenzije između njenih konstitutivnih komponenti Tezaura i približava nekim od modernih tumačenja. Up. i C. Scarpati – E. Bellini, *La metafora al di là del vero e del falso in Emmanuele Tesauro* u *Il vero e il falso dei poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 65–71.

[71] „... *ali je mjera zajednička svim dijelovima. To isto bi uradio, ako bi upotrebljavao i prenesene izraze i tuđice i ostale vrste neprikladno i hotimice za smiješne stvari*....Velika je stvar znati se prikladno služiti svakom pomenutom vrstom, i složenicama i tuđicama, a kud i kamo je najveća izvrstan biti u prenesenim izrazima. To se jedino ne da od drugoga naučiti i znak je dara.....“ (Tezauro citira ono što je ovde dato kurzivom). Up. *Poetika*, III, 22, Zagreb, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1977 (reprint izd. iz 1912).

[72] Tezauro nastavlja: „Jer koliko je razlika u temama, toliko je i međusobno različitih načina mere, što zahteva i različite metafore“ („Peroche quante son le differenze de' Suggetti, tanti sono i *Decori* fra lor differenti; che richiedono differenti Metafore“). Detaljno analizira kakve treba da budu metafore u panegiricima, kakve u tragediji, kakve u komediji, a kakve u lirici. Na primer, u epigramima i u izrekama metafore valja da budu britkije, jer se „njihova slava sastoji u kratkoći i oštroumlju končeta“ („... consistendo lor gloria nella brevità et acutezza del concetto“). „Koliko su različiti načini govora, toliko ima i različitih metafora: to jest, uzvišene, niske, surove, saosećajne, naduvene, slične, krepke, lepe, smešne, britke, daleke, enigmatične“ („Quante son le differenze del discorso, tante son quelle delle metafore: cioè magnifiche, vili, fiere, affettuose, gonfie, simili, vigorose, belle, ridicole, acute, lontane, enigmatiche“), nav. delo , p. 270, 273, 275.

[73] „/... sicom' egli ripon/ la perfettione oratoria nel persuadere, così non potendosi persuadere senon col verisimile, e ripugnando al verisimile tutto ciò che appare innaturale et affettato...“, nav. delo, p. 274.

[74] Ove Tezaurove reči odnose se na Aristotelovu preporuku da metafora ne treba da bude „neprikladna, ni smešna, ni naduvena, ni daleka“, što je parafraza stavova iz *Retorike* (II, 12, 1405a; III, 3, 4, 1406b; III, 2, 4, 1404b; III, 3, 3, 1406a). U suštini, svako odvajanje i udaljavanje od Aristotela, u manjoj ili većoj meri je svesno i orijentisano ka modelima u kojima se barokna kultura organizuje. Up. M. Moncagatta, *La parola in movimento. Un'interpretazione del „Cannocchiale aristotelico“*, „Rivista di estetica“, 1985, n. 21, pp. 9–28.

[75] „Quinci di nuovo tu puoi conoscere quanto ameno et ampio campo la Metafora ci dispieghi: e quanta licenza permetta alla libidine degl'ingegni...“, nav. delo, p. 273. Tezauro čak tvrdi da „ljudi kad počnu da shvataju oštroumlje metafore i kad uspeju da vlastitom pameću porode neku“, onda počnu da „otvaraju oči i da odleću iz gnezda detinje jednostavnosti“ („... i quali allora incominciano ad aprir gli occhi, e sfarfallar da nido della idiotagine puerille; quando incominciano a sentir l'acutezza della Metafora, e a partorirne alcuna di proprio mente“). Dodaje da je najsigurniji znak ingeniozne prirode „umeće iznenadnog izricanja metafore“ („il saper metaforeggiare all'improviso“), nav. delo, p.273.

[76] Tezauro tako *oksimoron* (povezivanje „pozitivnog s negativnim ili nemogućim pozitivnim“) uvrštava u *metaforu opozicije*, dakle, u *ingeniozne* figure, oštro ga odvajajući od *antiteze* koja spada u one *harmonične*. Po njegovom mišljenju, postoje dve vrste suprotnosti: jedna nastaje iz „proporcionalnog rasporeda reči“ („la proporzionata collocatione delle parole“), a druga iz „oštroumnog značenja končeta“ („l'acuta signification del concetto“), odnosno *oksimoron* sadrži „dva nespojiva i enigmatična termina“ koja stoga „izazivaju začudnost“ („... contien due termini incompatibili et enigmatici, che perciò cagionano maraviglia“), nav. delo, pp. 446–447.

[77] Frare predlaže da se u radovima o baroknim figurama pravi razlika tako što će se *Metaforom* označavati Tezaurovo, a *metaforom* savremeno shvatanje. On tako vrlo kritički posmatra Azor Rozinu analizu VII pevanja Marinovog *Adonisa* gde primeri metafore za slavuja mogu da se prihvate samo u Tezaurovom značenju, jer su tesno isprepletani s hiperbolom, perifrazom, sinegdohom i metonimijom. Ovaj naučnik predstavlja gotovo izuzetak među proučavaocima književnog baroka, jer čak dovodi u sumnju tvrdnje o značaju metafore u XVII veku. Po njegovom mišljenju, barokna teorijska razmišljanja tiču se pre svega *oštroumlja*, a antiteza je ta koja u poetskoj praksi i retoričkom sistemu XVII veka dobija novi status i novi značaj. Ali na osnovu svega već rečenog i na osnovu pokazane i, nadamo se, dokazane veze između metafore i *oštroumlja* ne bismo se mogli složiti s ovim mišljenjem, iako svakako treba uzeti u obzir predlog da se u današnjim pristupima ovoj figuri uspostvlja razlika između barokne i savremene metafore. P. Frare, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento* u *„Per istraforo di perspettiva“*, nav. delo, pp. 85–101. Up. i A. Asor-Rosa, *La Lirica del Seicento*, Rim-Bari, Laterza, 1975, pp. 47–53.

[78] G. Genette, *Figure. Retorica e Strutturalismo*, Torino, 1969, p. 34 (franc. izd. 1966).

OBSCURITAS U BAROKNOJ I *OSTRANENIE* U POETICI RUSKOG FORMALIZMA

Već smo pominjali da su avangardni pesnici otkrili – očito se „prepoznavši“ – baroknu liriku, kao i da je određenim književno-kritičkim pristupima XX veka barokna književnost predstavljala pravi interpretativni izazov. Izazov je istraživačima bio (a rekli bismo, i još uvek je) koliko analiza i traganje za bliskostima – i na nivou poetika i na nivou strukture samog poetskog teksta – moderne i barokne poezije,. toliko, a možda i više, objašnjenje razloga tih bliskosti. Retoričko-stilska kategorija *obscuritas*[1], kao osobena dimenzija baroknog, a i modernog umetničkog izraza, može nam poslužiti kao jedan od pokazatelja tih srodnosti.

Obscuritas upravo u svom retoričko-stilskom značenju predstavlja središnji tok evropske književnosti XX veka, dok je u modernoj lirici toliko dominantan estetski princip da ga često identifikuju s tom samom lirikom[2]. Ali i barokni pesnici su, u želji da začude i izazovu što jači i neobičniji efekat, često pribegavali *zatamnjenosti*, kako stilskoj (*ornatus difficilis*), tako i semantičkoj. *Obscuritas* i jeste jedno od osnovnih svojstava barokne poezije, znak njene modernosti i jedno od sredstava oslobađanja od zahteva mimetičke funkcije i otklona od petrarkističko-klasicističke tradicije. I barokna lirika često je nejasna i nedokučiva: namerno se poigrava neograničenom višeznačnošću teksta i neizrecivošću smisla. Kad barokni pesnik kaže da sun-

ca kvase, a reke suše, onda on poziva čitaoca da odgonetne komplikovanu oksimoronsku enigmu računajući na njegova znanja, ali i sposobnost da prepozna sve nivoe prožimanja tradicionalne, već kanonizovane metaforike ljubavne lirike i biblijskih reminiscencija[3].

Nas, međutim, ovde zanimaju teorijska promišljanja kategorije *obscuritas* u širem kontekstu teorijskog pristupa poetskom jeziku u baroknoj poetici i retorici s jedne, i u ruskom formalizmu (naročito u njegovoj prvoj fazi), s druge strane. Naime, i fenomen *obscuritas*-a, kao uostalom i metafora, pruža nam mogućnost povezivanja starog i novog i prepoznavanja pri čitanju tekstova ruskih formalista ideja baroknih teoretičara, odnosno pruža nam mogućnost da uživamo u „onom mentalnom i kulturnom procesu“ koji su stari nazivali *agnatio*[4].

Iako je *obscuritas* u tesnoj uzročno-posledičnoj vezi s četiri kanonska pojma barokne poetike (*ingenijumom*, *oštroumljem*, *začudnošću* i *končetom*) pisci baroknih retoričkih traktata posebno se ne bave ovim stilsko-retoričkim fenomenom koji u baroknoj poetskoj praksi predstavlja jedan od osnovnih zahteva. Tako Tezauro ne oseća za potrebno da objasni, niti definiše *obscuritas*, a očito je i ne smatra posebnom kategorijom, odnosno predmetom („materijom“) svoga traktata[5]. Ali na više mesta u svom *Durbinu* na razne načine upotrebljava odrednicu *oscuro* (*adombrato, offuscato, astruso*)[6]. Ta upotreba, a, pre svega, kontekst u koji je smešta, indikativni su za razumevanje onoga što su barokni teoretičari držali pod pojmom *obscuritas*, odnosno kako su vrednovali ovu kategoriju u odnosu na tradicionalno poimanje i koje su joj funkcije pridavali. Iako je Tezauro često kontradiktoran, moguće je zaključiti u kojim slučajevima *obscuritas* smatra pozitivnom, a u kojim negativnom kategorijom, to jest kad preporučuje njenu primenu, a kad ne.

Naizgled potpuno u skladu s osnovnim postavkama klasičnih retorika, Tezauro kritikuje takozvani „stil azijanizma“, a samim tim, kao jedno od njegovih svojstava – u tradicionalnoj opoziciji s kategorijom *perspicuitas – obscuritas*[7]. Ali, reč je, u stvari, samo o Tezaurovom pokušaju da istakne negativni aspekt i mogući neželjeni efekat *obscuritas*-a u *imprezama* (*imprese*)[8]: ona otežava njihovo tumačenje, odnosno suprostvlja se osnovnom zahtevu retorike – *claritas interpretationis*. Da bi *impreza* bila „savršena“ njeno „telo“ (figura) valja da bude „novo“, jer kao što nam je poznato, „iz novine nastaje začudnost, a iz začudnosti zadovoljstvo”, ali istovremeno i „prepoznatljivo“ i „jasno“, jer su „nam isuviše nova tela *tamna*“, zbog čega se naš autor pita kakvo zadovoljstvo i nauk se mogu izvući iz „nekog nepoznatog predmeta“[9]. Osim toga, Tezauro ne preporučuje „mnoga promišljanja na jednu istu temu“, jer bi u tom slučaju *impreza* bila isuviše nerazumljiva[10].

Mada iscrpno razmatra, uz sva pozivanja na Aristotelovu *Retoriku* i *Poetiku*, tezu da *impreza* ne sme da bude „isuviše nedokučiva“, jer „nijedan čovek neće da se liši mozga da bi razumeo ono što je u tuđem“[11], Tezauro na drugom mestu, u stvari, samog sebe opovrgava. Naime, pri kraju *Durbina*, u *Traktatu o emblemima* (*Trattato degli Emblemi*), definiše i ustvrđuje razlike – u predmetu, mestu i načinu izražavanja pojma – između *emblema* i *impreze*, čime, u suštini, ističe prednost ove poslednje. Drukčije od danas uvreženog poimanja, Tezauru je *impreza* vrednija od *emblema*, a i od ostalih simbola (ona je „najplemenitija, najherojskija, najingenioznija i najoštroumnija od svih *simbola*“)[12]. Kad govori o trećoj razlici, u vezi s načinom izražavanja pojmova, za *imprezu* kaže da je „herojskija i *nedokučivija* i ingenioznija“ i da zahteva dvosmisleniju, oštroumniju i kraću izreku, „koja *zatamnjuje* objašnjavajući i objašnjava *zatamnjujući* značenjska svojstva“ (kurziv M. Z.)[13].

Ali bez ikakvih nedoumica i kontradikcija Tezauro *obscuritas* procenjuje pozitivno kad ona predstavlja svojstvo *ingenioznih figura* koje su, kao što smo videli, u njegovoj hijerarhiji na samom vrhu, jer se tiču, „zadiru“ u značenje, što se, pre svega, svakako, odnosi na metaforu kao „vrhunac ingenioznih figura“.

Tezauro, sasvim u duhu tradicionalnih shvatanja, prvo povezuje *obscuritas* s *enigmom* u okviru sedmog tipa metafore (*metafora opozicije*). Da bi najplemenitija vrsta enigme, ona „razlike", bila i „najzabavnija", valja da poseduje tri svojstva: „jedinstvo u raličitosti" („unità nella diversità"), „*jasnost u zatamnjenosti*" („*chiarezza nella oscurità*", kurziv M. Z.) i „prevaru u očekivanju" („inganno nella espettatione"). Ovako Tezauro objašnjava drugo svojstvo: „dok slušaš takvu enigmu toliko ti se čini besmislenom, toliko zatamnjenom i teškom za odgonetanje, da držiš da to ništa ne bi moglo da predstavlja na ovome svetu", ali kad ti se razjasni, shvataš šta je u stvari. Stoga zaključuje da „ma koliko izgledalo da enigma zatamnjuje govor, zapravo ga rasvetljava, što predstavlja suštinu ingenioznih figura"[14].

Drugo, *obscuritas* je u vezi, tačnije izaziva *začudno* (*mirabile*), a *začudno* – kao što smo rekli, jedna od najvažnijih kategorija barokne poetike – jeste, prema Tezauru, „najnedokučivije i najtajnovitije ali i najčudesnije i najplodnije čedo čovekovog ingenijuma, ... koje se sastoji u predstavljanju dva gotovo nespojiva pa stoga prečudesna pojma"[15]. U okviru rasprave o sedmom tipu metafore (metafore *opozicije*)[16], kada govori o „glavnom rudniku začudnih suprotnosti", odnosno o *pretvaranju*, Tezauro doslovce kaže: „spajanjem nespojivih članova kao posledicu dobijamo enigmatičke i začudne i ingeniozne sudove. I kao što prosta metafora poseduje najnesaglasnije članove, tako će i sud biti tamniji, ali začudniji i neobičniji"[17]. Na kraju se neminovno nameće zaključak da su enigmatično, to jest „tamno" i začudno neraskidivo povezani, odnosno da sve što je „nespojivo" u isto vreme je i „prezačudno".

I treće, Tezauro poistovećuje *obscuritas* s *oštroumljem*. Na početku traktata, u poglavlju *O oštroumlju*, tom – kao što smo već videli – „božasnkom čedu ingenijuma" i ujedno „velikoj majci svakog ingenioznog končeta"[18], Tezauro izlaže suštinu svog poimanja kategorije *obscuritas*: ono što je suprotno od jasnog i razumljivog jeste valjano, pa samim tim i preporučljivo („... u preterano jasnim izrekama

oštroumlje gubi svoju svetlost, kao što zvezde u mraku svetlucaju, a sa svetlošću blede"). Tako da je i jedna od funkcija *obscuritas*-a izazivanje dvostrukog uživanja, odnosno i kod „onoga ko oblikuje oštroumni končeto i onoga ko ga sluša". I pored toga što joj je suštinska svrha da oteža komunikaciju, *obscuritas*, poput metafore, ima važnu ulogu u ostvarivanju zaokružene literarne komunikacije što i jeste jedan od najbitnijih prerogativa barokne poezije[19]. Lako se iz prethodnog da zaključiti da se Tezaurova *obscuritas*, kao i sve ingeniozne figure, ne tiče samo stilskog nivoa teksta (*elocutio*), već i njegovih dubljih struktura (*inventio* i *dispositio*).

Dakle, u kategoriju *obscuritas* u baroknoj teoriji – a traktati Grasijana i Peregrinija nam nude za to mnoge dokaze – možemo uvrstiti sva ona spajanja nespojivog koja namerno zatamnjuju smisao i samim tim izazivaju *začudnost*, odnosno sva ona *oštroumlja* koja poseduju – da se poslužimo Grasijanovom terminologijom – *tajnu* i *teškoću*.[20] Šire shvaćena, barokna *obscuritas* može da se tiče svega onoga što je „neobično"[21], svih namernih „preterivanja", odstupanja, kršenja, čak i nasilja nad normom, svih zaoštravanja figura do krajnosti smisla, onoga što bi u teoriji ruskog formalizma bilo definisano kao „dekomponovanje stare kanonizovane forme", „intenzivni detalj" i „prekomernost umetničkog".[22]

Tako shvaćena, barokna *obscuritas* postaje jedan od postupaka kojim poetski jezik teži da se što je više moguće udalji od standardnog, „prirodnog" jezika, zadirući neminovno i u dublje slojeve značenja književnog teksta[23]. Upravo to pruža mogućnost da ustvrdimo eventualne sličnosti s teorijskim postavkama ruskog formalizma, s naglaskom na kategorije *obscuritas*-a i *začudnosti*, s jedne, i *postupka očuđavanja* (*ostranenie*) i efekta tog postupka (*priem ostranenia*)[24] , s druge strane.

Ruski su formalisti, polazeći, poput Tezaura, od Aristotelove definicije, isticali i svoje zaključke izvodili na razlikovanju zakona poetskog od zakona „prirodnog", „praktičnog" jezika[25]. Osnovna funkci-

ja *očuđavanja*, odnosno *obscuritas*-a, shvaćene kao vid *oštromlja* (s definicijom *oštroumlja* treba biti oprezan, jer, naročito kod Tezaura, čas označava proces, a čas rezultat tog procesa), upravo se i sastoji u tom pokušaju udaljavanja od svakodnevnog jezika i svega običnog da bi se prevazišla monotonija i čitaočeva dosada, zasićenost (Tezaurova „mučnina")[26], „automatizam", što bi rekli ruski formalisti.

Kao da je citat iz baroknih traktata definicija *postupka otežane forme*[27] ruskih formalista za koji Šklovski kaže da je „... postupak otežane forme, koji potencira teškoće i vreme trajanja percepcije, jer je taj proces u umetnosti sam sebi cilj i mora biti produžen..."[28]. I barokni teoretičari naglašavali su da je „otežana" spoznaja efektnija i po jačini i po trajanju zadovoljstva, a da i duže ostaje u sećanju. Grasijan je govorio da valja više ceniti ono sazananje do kojeg se dolazi „plaćajući cenu", jer, za razliku od onog za koji nije potreban trud, više zadovoljava radoznalost i, jednom kad se dosegne, pruža veći stepen uživanja. On ide i dalje i tvrdi da ko kaže otajstvo kaže otežanost, bogatstvo značenja, odnosno skrovita i tajanstvena istina[29]. Tezauro, sa svoje strane, kad govori, kao što smo već rekli, o jasnoći – pored kratkoće i novine – jednoj od suštinskih odlika metafore, u stvari kontradiktorno hvali komplikovane, teže za razumevanje metafore, jer, kad se u njih prodre, pojam koji izražavaju postaje jasniji i „jače se utisne u sećanje nego da je običnim rečima iskazan"[30].

Svest o umetničkom postupku, pa i njegovo isticanje u odnosu na krajnji poetski „produkt" još jedan je od elemenata pomoću kojeg možemo porediti ove dve, tako vremenski i prostorno udaljene poetike. Razumljivo je da barokni teoretičari u svojim razmišljanjima nisu mogli doći do eksplicitnog poricanja primarnog značaja umetničkog dela kao što su to činili ruski formalisti („umetnost je način da se doživi proces stvaranja stvari, dok ono što je u umetnosti stvoreno od sekundarnog je značaja"[31]), ali je, isto tako sigurno da se njihovo „estetsko interesovanje premestilo s dela na operaciju"[32]. Na taj zaključak navodi nas ne samo definicija i objašnjenje *oštroumlja* koje se ne odnosi na predmet, već na njegovo stvaranje, kod Peregrinija i Grasijana, kao i metafore kod Tezaura, koliko neprestano isticanje postupka stvaranja (Peregrini i kaže da se veština *oštroumlja* „ne sastoji u pronalaženju lepih stvari, već u njihovom stvaranju"[33]). Parafrazirajući Jakobsona, mogli bismo zaključiti da u baroknim poetikama „književni postupak" i sama „literarnost" postaju jedini pravi „junaci" književnosti[34].

I tehnika *obscuritas*-a i *postupak oneobičavanja* dokazuju da barokni i teoretičari ruskog formalizma poetski, odnosno umetnički tekst osmišljavaju kao izazov čitaočevim (šire, primaočevim) kreativnim i intelektualnim sposobnostima, a dekodifikaciju kao suštinski elemenat u građenju umetničke poruke. Ovi književni postupci primoravaju čitaoca na veliki trud pri razumevanju teksta: on mora da popuni, razreši i rasvetli zamagljena i tamna mesta, to jest da vlastitom interpretacijom utiče na umetničko delo. Tako čitalac postaje autorov saučesnik u izazivanju („građenju") estetskog zadovoljstva, bilo da ono nastaje iz iznenađenja (Grasijan je, na primer, preuzevši osnovne postavke, razradio Gongorinu *estetiku iznenađenja*), ili iz uspešnog dešifrovanja. U krajnjoj liniji, funkcija ovakvih postupaka je i uspostavljanje razlika među publikom koja je u stanju ili pak nije da odgovori na zahteve predočenog joj teksta[35]. Samim tim i *obscuritas* i postupak *oneobičavanja* se iz ravni teksta prelivaju i u ravan recepcije.

Pomenute sličnosti i ovako postavljena tipološka analiza neminovno otvaraju problem mogućih uzroka uočenih podudarnosti dveju poetika. Ponovno čitanje i tumačenje Aristotela, svakako bi bilo najočiglednije objašnjenje. Ali i u tom slučaju nameće se pitanje zašto su i barokni teoretičari i ruski formalisti došli do gotovo identičnog učitavanja novih značenja u Aristotelov nauk. Na tragu Velflina, Kurcijusa, D'Orsa, Hokea i Fridriha, između ostalih, jedan od mogućih odgovora mogao bi se naći u tumačenju tih srodnosti kao jedne od manifestacija onog atemporalnog i reverzibilnog umetničkog fenomena,

one evropske konstante koju neki nazivaju *manirizmom*. Po drugom objašnjenju, što predstavlja, u stvari, modifikaciju gore pomenutih shvatanja, *obscuritas* bi se mogla tumačiti kao nadvremenska, metaistorijska i univerzalno literarna kategorija koja se u jednom trenutku javlja u vidu *postupka očuđavanja*. Ako ih posmatramo sa stanovišta njihovog konkretno književno-istorijskog ospoljavanja u tradicionalnoj postavci smene određenih umetničkih perioda, ove kategorije povezuje i pripadnost istom tipu poetika. *Obscuritas* i *postupak oneobičavanja* postaju konstitutivni elementi takozvanih *poetika osporavanja*, „alternativne linije evropske književnosti i umetnosti". U takvim poetikama koje nastaju s ciljem rušenja normi i konvencija *obscuritas* i *ostranenije* predstavljaju jedan od vidova uspostavljanja odnosa prema tradiciji i kanonu[36].

Ipak, gledano u nekom širem kulturno-istorijskom kontekstu, ideološki okviri delovanja baroknih teoretičara i ruskih formalista bitno se razlikuju. Dok prvi, posredstvom različitih umetničkih postupaka i težnjom da prevaziđu ustaljenost poetskih izraza ukazuju na način kako da se ne samo književnost i umetnost, već i sam svet posmatraju kao beskonačan niz znakova među kojima valja uspostavljati raznorodne veze, dotle drugi, dezautomatizacijom standardnog jezika i okoštalih formi ukazuju na neophodnost dezautomatizacije uvraženih postupaka uopšte, pa u krajnjoj liniji, i automatizma samoga življenja.

[*Napomena*: Rad je prethodno objavljen, u nešto drugačijoj verziji, na italijanskom u *OBSCURITAS. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, uredili G. Lachin i F. Zambon, Trento, 2004, pp. 295–303.]

---

[1] U antičkim retorikama *jasnoća (perspicuitas)* predstavlja normiranu „vrlinu" stila, pa se *obscuritas* smatra „manom" i osuđuje kao opasnost za razumevanje teksta, pa samim tim i za moć ubeđivanja. To se odnosi, pre svega, na *genus iudiciale*, dok se u poetskoj retorici *obscuritas* može tolerisati kao ukras, ali samo ako se s merom upotrebljava. Međutim, zahvaljujući religioznom i filozofskom diskursu, odnos prema ovoj kategoriji se delom menjao: tekst u koji se teško prodire može skrivati dublje istine. I pored toga što je uvek bilo i pisaca retorika koji su preporučivali u određenim prilikama zatamnjenost stila, ipak se uopšteno govoreći *obscuritas* kao retorička kategorija uzima negativno. Što se tiče poetske prakse, odnos pesnika prema ovoj kategoriji, najčešće shvaćenoj kao poetska tehnika, komplikovaniji je. Upravo kategoriji *obscuritas*, njenoj poetici i retorici posvećen je godine 2001. međunarodni skup i odštampani zbornik: *OBSCURITAS. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, uredili G. Lachin i F. Zambon, Trento, Ed. Università degli Studi di Trento, 2004.

[2] Fridrih govori o *obscuritas*-u kao „dominantnom estetskom principu" moderne lirike (H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, prvo izd. 1956). Up. S. Hartung, *Forme e funzioni dell'*obscuritas *nella lirica ottocentesca francese: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Con uno sguardo all'ermetismo italiano* u *OBSCURITAS. Retorica e poetica dell'oscuro*, nav. delo, p. 438. U pomenutom zborniku većina priloga koja se bavi poezijom kraja XIX i početkom XX veka govori o *modernoj lirici* i *obscuritas*-u kao semantički identičnim terminima.

[3] "...bagnar coi Soli e rasciugar coi fiumi" (v. 14). Up. G. Artale, *Santa Maria Maddalena* („Gradir Cristo ben dee di pianto un rio") u *Lirici marinisti*, uredio B. Croce, Bari, Laterza e figli, 1968, p. 453.

[4] Poslužili smo se opaskom jednog od autora uvodnih studija reprint izdanja traktata *Cannocchiale aristotelico*, s tim da Tezaurovo delo autora upućuje na ideje i pojmove od Aristotela do Cicerona, dok smo mi u ruskim formalistima „prepoznavali" Tezaura. Up. A. Pennacini, *Retorica moderna e retorica classica* u nav. delo, p. 31.

[5] U *Indice delle materie contenute*, što bi odgovaralo današnjem predmetnom registru, *obscuritas* nije uvrštena. Osnovne pojmove svoje retorike Tezauro i u samom *Indeksu*, neobično opširnom i iscrpnom, objašnjava, klasifikuje i često definiše.

[6] Uz neke neznatne nijanse u značenju, to su sinonimi. U ovom radu bavili smo se samo slučajevima u kojima Tezauro eksplicitno upotrebljava jedan od ovih termina.

[7] Poigravajući se Tacitovim imenom (Tacit – tacere – ćutati), takakv stil pripisuje ovom slavnom rimskom istoričaru: „zaljubljen u vlastito ime, ili ćuti govoreći, ili govori ćuteći" („innamorato del proprio nome o tace parlando o parla tacendo"). Po Tezaurovom mišljenju Tacit se opredelio da govor „pritisne zatamnjenom kratkoćom umesto da ga osvetli jasnim obiljem" („iniscambio d'illuminar l'Oratione con chiara affluenza: la oppresse con oscura brevità"), jer je bio

svestan da nije u stanju da se meri s Ciceronovom „ogromnom rečitošću", a i da je vreme pravog govorništva prošlo. Stoga je držao da je moguće jedino krenuti suprotnim pravcem, u čemu mu nije bilo teško da bude izvrstan i da nađe mnoge sledbenike (u manama je to uvek lako). Barokni teoretičar drži da je osnovna Tacitova mana što je „više reči ukrašavao končetima, no što je končeta rečima" („più adornò di concetti le parole, che di parole i concetti"), nav. delo, pp. 153–154.

[8] I *impreza* i *emblem* – kako ih Tezauro objašnjava – vidljivim znakom označavaju neki skriveni pojam, odnosno pomoću konkretnih, uzajamno povezanih figuralnih i pisanih delova simbolički predstavljaju neku ideju, apstrakni pojam, naum, ili moralni nauk. Smatralo se da ovako data poruka, sama po sebi zagonetna i koju valja dešifrovati, više deluje. U XVI i XVII veku vladala je prava pomama za *emblemima* i *imprezama*: stavljali su ih na grbove, na štitove, barjake, ali i na odevne i dekorativne predmete. Pesnici su se međusobno prosto nadmetali da bi upravo njihove izreke figurativni umetnici uzeli pri sastavljanju *impreza*.

[9] Sam Tezauro, pozivajući se na ove dve „odlike" (*novinu* i *jasnoću*) koje Aristotel zahteva za metaforu u prozi (treća je *dopadljivost*), precizira, kako je već pokazano u prethodnom poglavlju, da su one ipak „međusobno gotovo mrske" („quasi tra se ripugnanti"), nav. delo, p. 650; *Retorika*, III, 2, 1405a. Valja istaći da Tezauro govori o *novini*, *novom*, a Aristotel o *neobičnom* (u savremenom italijanskom prevodu: „qualcosa di esotico"; up. izd: Milano, Mondadori, 1996).

[10] *Dvadesetprva teza*. U *Dvadesetdrugoj tezi* ustvrđuje: „ako je impreza toliko laka da je svako može razumeti, ili toliko *nedokučiva* da je niko ne može shvatiti, neće biti ni omiljena, ni dopadljiva, ni prihvatljiva" („se l'impresa è tanto superficiale che ognun la intende: o tanto *astrusa*, che niun la possa intendere, non sarà populare, né piacevole, né plausibile"), nav. delo, pp. 661–663.

[11] „niun huomo si vuol discervellare, per intendere ciò ch'altri ha nel cervello", nav. delo, p. 650.

[12] „... il più nobile, il più heroico, il più ingegnoso et arguto di tutti li *simboli*". Ko ume da sačini imprezu, umeće i druge simbole (hijeroglife, embleme, ...), nav. delo, p. 623. Iako se to nigde eksplicite ne kaže, u savremenoj priručnoj literaturi *impreza* se doživljava kao suženiji pojam, neka vrsta podtipa *emblema*. Up. na primer, odrednicu *amblem* u *Rečniku književnih termina* (nav. delo, str. 18) gde između ostalog stoji da je običaj nošenja *impreza* nastao prvo u Burgundiji i Francuskoj, a potom u Italiji. Tezauro, međutim, drži da je umetnost *impreza* nastala u Italiji, a samu ideju pronalazi već kod Aristotela: iako se

misli da grčki filozof nije znao za *impreze*, u stvari o njima je reč u paragrafima o *poređenju* (*imago*). Up. *Retorika*, III, IV, 1407a.

[13] „... un motto più ambiguo, et più arguto, et più brieve, il quale adombri spiegando, e spiega adombrando la proprietà significata". Nasuprot tome, *emblem* je jasniji, jednostavniji i rašireniji. Up. *Nav. delo*, p. 671.

Mišljenja smo da posle sjajne studije Nikole Grdinića više uopšte nije potrebno opravdavati upotrebu termina *emblem* umesto kod nas odomaćenog *amblem*. „Oblik amblem ušao je u upotrebu u vremenu u kome su stara emblematska literatura i emblematika uopšte bili već zaboravljeni, pa je prema tome upotrebljavan za označavanje drugačijih pojava... kao vizuelni znaci za škole, fabrike, zanatske radnje, sportska društva itd. Po pravilu sadržavali su sliku koja je gradila sličnost sa predmetom na koji se odnosila... Ako bismo razliku između emblema i amblema pokušali da opišemo uz pomoć tipologije znakova koju je izradio Čarls Pirs, onda bismo embleme mogli da odredimo kao simboličke, a ambleme kao ikoničke ili indeksne znake." *Emblemi u delu Jovana Rajića* u *Jovan Rajić. Život i delo*, uredila M. Frajd, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1997, str. 237.

[14] „... che mentre tu l'odi, ti sembri tanto spropositato, tanto oscuro, e difficile a indovinare, che niuna cosa del mondo paia poter' essere quella..." „Talché l'enigma quantunque paia offuscar l'oratione la rende però dilucida: che è l'essenza delle figure ingegnose", nav. delo, p. 459. Tezauro se, na svoj način, ponovo poziva na Aristotela (*Poetika*, XXII). Jedini put kad u *Indeksu* pominje *oscuro* jeste u slučaju *pretamnih enigmi* („promena namere rađa pretamne enigme") u okviru poglavlja o trećem tipu metafore (*metafora dvosmislenosti*), ali u samom tekstu – što je veoma indikativno – te enigme zove *dvosmislenim*: „samo iz promene namere rađaju se enigme toliko dvosmislene da je jedino Bog taj koji nas može sačuvati od njih" („dalla sola mutation dell'intenzione nascono enigmi talmente ambigui, che Iddio solo è quegli, che può guardarcene"). Na drugom mestu, međutim, hvali dvosmislenost, nav. delo, pp. 365–387.

[15] „... il più astruso, e segreto; ma il più miracoloso e fecondo parto dell'humano ingegno ... il qual consiste in una rappresentation di due concetti, quasi 'ncompatibili, e perciò oltremirabili", nav. delo, p. 446.

[16] *Oštroumlje* je „budilnica intelekata i svetilo svakog govora" („risvegliatrice degl'intelletti, e illuminatrice d'ogni oratione"), nav. delo, p. 441.

[17] „......accoppiando termini incompatibili: ne partoriamo per consequente propositioni enigmatiche, mirabili, et ingegnose. Et come la metafora fondamentale ha termini più incompatibili, così le propositioni faran più oscure, ma più mirabili, e capricciose", nav. delo, p. 452. Na sledećim stranicama Tezauro daje

primere i argumente u prilog svoje teze da su sudovi koji se sastoje od nespojivih članova tamni, ali zato i začudni.

[18] *Nav. delo*, p. 1.

[19] „...ne' Detti troppo chiari l'Argutia perde il suo lume; sicome le Stelle nella oscurità lampeggiano, si sinorzano con la luce. E di qui nasce il doppio godimento di chi forma un concetto arguto, e di chi l'ode". I zato često skica više od završene slike može da deluje, kao i u svim slučajevima gde „ingenijum razume više no što jezik kaže". I, povezujući svoje „tehničko" poimanje jezika s tradicijom biblijskih egzegeza, Tezauro može i da zaključi da su najuzvišenije i najizvrsnije stvari zatamnjene i da nam se „skriveno otkrivaju", nav. delo, p. 17.

[20] Važno je istaći da ovi „tamni" spojevi („oštoumlje se nužno zasniva na neobičnim povezivanjima", kao što smatra Peregrini), odnosno ustanovljene „saglasnosti" između udaljenih članova (Grasijan), stvaraju različite nivoe značenja. Osim toga, u ovako ustrojenom novom značenju, u uzajamnom odnosu svaki elemenat ponaosob menja prvobitni smisao. Up. M. Peregrini, nav. delo, p. 30; B. Gracián, *L'Acutezza e L'Arte dell'Iingegno*, Palermo, Aesthetica, 1986, p. 63.

[21] Novica Petković ističe da u hijerarhiji tehničkih kategorija ruski formalisti često upotrebljavaju termin *čudno*, i da su mu pridavali važnu ulogu. Up. *Od formalizma ka semiotici*, Beograd, BIGZ Jedinstvo, 1984, str. 41.

[22] Govoreći o *ingenioznim figurama*, Tezauro podseća svog čitaoca da ne zaboravi „povlasticu" koju Aristotel dopušta „srećnim umovima": „... da mogu ponekad iz čistog hira *preterati* i sačuvati meru *prekršivši* je. Tako ćeš videti mnoga dela namerno natrpana *zatamnjenim značenjima* i druga razuzdano satkana od *razdešenih* i *čudnih* metafora, tako da same mane kad su voljne, postaju vrline" („di poter alcuna volta a mero capriccio, dar negli *eccessi* e serbare il decoro col *violarlo*. Così di molti componimenti vedrai, studiosamente ingombri da *sensi oscuri* ed altri licentiosamente contesti di metafore *sbandellate e strane*: talché nell'Oratione i vizii medesimi divengono virtù, quando son voluntari"), nav. delo, p. 253 (kurziv M. Z.). Tezauro, po ko zna koji put, vrlo osobeno tumači Aristotela (Up. *Retorica*, III, 5, 1407b).

[23] U odnosu na tradiciju, Tezauro predlaže mnogo šire shvatanje retoričkih figura: poistovećuje ih sa svim onim što razlikuje govor od svakodnevnog i običnog govorenja, što podupire stavom da zborenje onome ko ne razume nije zborenje, a zborenje koje svi razumeju nije ingeniozno, ni elegantno" („... il parlare a chi non intende, non è parlare: ed il parlare che tutti intendono, non è ingegnoso, ne elegante"), nav. delo, p. 213, 669.

[24] Naučnici koje se bave barokom, ili oni koji teže da uporede barok s avangardom, objašnjavaju kategorije barokne poetike služeći se kategorijama ruskog formalizma. Ima ih koji ukazuju na paralelu između *začudnosti* i *ostranenija*, ne vodeći računa da je *začudnost* samo efekat, dok je *ostranenije* postupak čiji je jedan od ciljeva *začudnost*. Po našem mišljenju, mnogo su više u pravu oni koji porede *ostranenije* i *oštroumlje* (up. Ž. Benčić, *Barok i avangarda*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1991, str. 104; R. Lachmann, *Rhetorik und 'acumen' – Lehre als Beschreibing poetischer Verfahren* u *Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973*, Minhen, 1973, p. 334; D. Fališevac, Concetto *kao pojam barokne poetike i pjesnički postupak u hrvatskoj književnosti 17. stoljeća* u *Stari pisci Hrvatske i njihove poetike*, Zagreb, SNL, 1989, str. 187). Već pomenuti A. Penačini u Tezaurovom shvatanju *metafore obmane* (*Metafora di Decettione*) odnosno *neočekivanog* primećuje predznak doktrine *očuđavanja* Viktora Šklovskog, nav. delo, p. 38.

[25] „Prema Aristotelu, poetski jezik mora imati karakter tuđeg, zapanjujućeg jezika, praktično, on i jeste vrlo često tuđi, strani jezik...". Indikativni su primeri koje Šklovski navodi: između ostalog, „arhaizmi poetskog jezika i otežanost jezika dolce stil nuovo, jezik Arna Danijela, sa njegovim nejasnim stilom i otežanim (harte) oblikom...". *Umetnost kao postupak* u *Poetika ruskog formalizma*, uredio A. Petrov, Beograd, Prosveta, 1970, str. 92.

[26] „Ljudima samo, a ne životinjama ni anđelima priroda je dala izvesno gađenje prema običnim stvarima, iako korisnim, ako se korist s raznolikošću, raznolikost sa zadovoljstvom ne spoji" („agli Huomini soli; non agli Animali; ne agli Angeli, diede Natura una certa nausea delle cose cotidiane benché giovevoli; se l'utilità con la varietà; la varietà con piacere, non và congiunta"), nav. delo, p. 122. Za Tezaura *aplauzi* predstavljaju suprotnost „gađenju" (p. 3). Ovo shvatanje moglo bi i da se protumači kao Tezaurovo rešenje drevnog odnosa *utile – dulci*.

[27] Indikativno je za našu tezu da je u italijanskom prevodu *otežana forma* postala – pretpostavljamo pod uticajem retoričke tradicije – *zatamnjena forma* (*forma oscura*). Up. V. Šklovskij, *L'Arte come procedimento* u *Formalisti russi*, uredio T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 92. Kompleksnost prevođenja, samim tim i tumačenja osnovnih pojmova ruskog formalizma tema je rada italijanske slavistkinje: D. Ferrari-Bravo, *Per un lessico della poetica šklovskiana*, „Strumenti critici", VII, 1973, 1, pp. 83–105.

[28] *Nav. delo*, str. 86.

[29] Up. poglavlja VI i VII, nav. delo, p. 63, 71. Nisu ove ideje nove, nov je njihov kontekst i funkcija. Jer je, na primer, još sv. Avgustin (*De doctrina christiana*), opravdavajući nejasna mesta u *Bibliji*, tvrdio da teškoće izazivaju zadovoljstvo, pa da tako slušalac s većim uživanjem prati onaj tekst koji je teži za

razumevanje, a da su tamna mesta božja volja, jer se tako ovladava ljudskom ohološću. Up. R. Antonelli, *Oscurità e piacere* u OBSCURITAS *Retorica e poetica dell'oscuro*, nav. delo, pp. 47-58.

[30] „...l' hai più fittto nella mente, che se stato ti fosse recitato con parole communi", nav. delo, p. 302.

[31] V. Šklovski, *Umetnost kao postupak* u *Poetika ruskog formalizma*, nav. delo, str. 86.

[32] G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, nav. delo, p. 70.

[33] *Nav. delo*, p. 56.

[34] R. Jakobson, *Viktor Hlebnjikov* u *Poetika ruskog formalizma*, nav. delo, str. 102.

[35] Pošto je primarna funkcija kategorije *obscuritas* da skrije značenje teksta, onda ona služi i da onemogući pristup „neukima" i „nedostojnima". Meter, ipak, ističe razliku između barokne i avangardne poetike: dok u baroku čitalac „otkriva konstitutivni semantički *nucleus* obavijen *obscuritas*–om, u modernoj poeziji mora često da sam, vlastitim mentalnim kriterijumima, nastavi poetski tekst posle pesnika koji namerno nestaje". Barokni poetski tekst nudi se čitaocu kao prepreka koju valja savladati na osnovu poznavanja preciznih pravila, naročito na metaforičkom i retoričkom planu: na taj način između autora i primaoca uspostavlja se veza uzajamne saglasnosti. Moderna poezija nije više konkretizacija namerno linearnih semiotičkih odnosa, ona izbegava modele ovakvog tipa i postavlja se više kao igra označitelja lišenih značenja koje je moguće objektivno verifikovati: pošto su se parametri recepcije promenili, čitalac više ne može da računa na „komunikativni pakt s autorom". Up. H. Meter, *Oscurità e ricezione: la poesia di Guillaume Apollinaire* u *OBSCURITAS. Retorica e poetica dell'oscuro*, nav. delo, p. 474.

[36] Poslužili smo se naslovom i osnovnom koncepcijom dela posvećenog ruskoj avangardi Aleksandra Flakera: *Poetika osporavanja*, Zagreb, Školska knjiga, 1982. Up. i P. Pavličić, *Manirizam i avangarda – podudarnosti i razlike* u *Poetika manirizma*, Zagreb, AC, 1989, str. 118-145. Inače, jeste zanimljivo i poetički važno pitanje zašto se u određenim epohama i određenim tekstovima *obscuritas* javlja, a u određenim ne (ili, kao na primer kod Provansalaca, kod kojih istovremeno postoji mogućnost *tamnog*, *zatvorenog* i *jasnog*, *lakog* pesnikovanja). Kao što je zanimljiva, a i indikativna opaska jednog od autora pomenutog zbornika: srednjovekvna *obscuritas* „pripada baroknoj strani srednjega veka". Up. C. Donà, *Oscurità ed enigma in Marie de France e Chrétien de Troyes*, u *OBSCURITAS*..., nav. delo, p. 104.

II

L'ADONE,
POEMA
DEL
CAVALIER MARINO.
Con gli Argomenti
DEL CONTE FORTVNIANO SANVITALE,
Et l'Allegorie
DI DON LORENZO SCOTO.
Con licenza de' Superiori, & Priuilegio.



IN VENETIA, MDCXXIII.

Appresso Giacomo Sarzina.

INTERTEKSTUALNOST U BAROKNOJ VERZIJI ĐAMBATISTE MARINA

Čitavo književno delo najvećeg italijanskog baroknog pesnika Đambatiste Marina (Giambattista Marino)[1] prosto se nameće kao idealan korpus tekstova ne samo, kao što smo pominjali, stilističkom i svim bliskim i izvedenim pristupima, već i, pre svega, intertekstualnim ispitivanjima. Međutim, valja odmah na početku naglasiti da se u Marinovom slučaju ne radi o našem današnjem isčitavanju njegove poezije u intertekstualnom ključu, koji se da primeniti na celokupnu književnost, već o dijaloškom principu kao osnovnom načelu uobličavanja dela koji je pesnik svesno upotrebio. I Marinov ep koji predstavlja verovatno jedinstveni primer u evropskoj tradiciji toga žanra, ustrojen je i genezom i strukturom na dijalogu s čitavom evropskom tradicijom. Nije tu samo reč o *rescriptum*-u slavnog mita o Veneri i Adonisu i transpoziciji osnovnih elemenata italijanske epske tradicije (što je u krajnjem slučaju prisutno i u prethodnim epovima), već o namernoj intertekstualnoj igri, o programskom intertekstualnom načinu pisanja kojim Marino istovremeno nastavlja i pravi otklon od modela moderne epike, i, suštinski, okončava ovaj žanr u italijanskoj poeziji. Tekst ovog epa je stoga i konstruisan kao gusta mreža citata i reminiscencija u neprestanoj *ars combinatoria* s ironičnim i parodičnim prizvukom[2]. Isto tako je i Marinova lirika u neprestanom dijalogu s petrarkističkom poezijom s naglašenim poigrava-

njem i otklonom i na nivou tematike i na nivou stila. U suštini, potpuno značenje većine Marinovih dela gotovo je i nemoguće dokučiti ako se ne čitaju u tom dijaloškom kontekstu[3].

Budući da ćemo primerom u narednom poglavlju pokazati da se Marino uvek s određenom namerom služio tuđim tekstom, ovde će nam biti zanimljivije pesnikovo teorijsko osmišljavanje, ekplicite izražena svest o postojanju intertekstualnih veza unutar sistema književnosti, odnosno o večito prisutnoj dijaloškoj prirodi književne tradicije. Dakle, ne toliko i ne samo Marinova intertekstualnost kao dominantni literarni postupak, koliko teorijski osmišljen i primenjen metod. U tom ključu postaje manje bitna činjenica da je Marino bio primoran da objašnjava i opravdava taj svoj poetski postupak koji su savremenici, a i potonja kritika tumačili kao negativan, optužujući ga za plagijat a koji nama danas postaje zanimljiv i aktuelan upravo zahvaljujući novijim metodama.

U stvari, Marina problemi poetike i uopšte teorijska pitanja književnosti nisu posebno mučila. Iako je itekako bio svestan novine svoga pesnikovanja i tu svest umeo vrlo vešto da pretoči u stihove, nije našao za shodno da se svim vidovima te novine i teorijski pozabavi (čak je i novinu svoga epa *Adonis* prepustio drugom da objašnjava)[4]. Pa ipak, pored ona tri slavna, već više puta pominjana stiha koja predstavljaju – istina više u recepciji no u samoj nameri pesnika – suštinu *poetike začudnosti*, Marino je, pritisnut okolnostima, a i uslovljen samim predmetom izrečenih kritika, bio primoran da eksplicite iznese svoja shvatanja o nekim problemima poetike. Naime, iz pragmatičnih razloga, da bi opravdao vlastitu poetsku praksu, odnosno da bi se istovremeno i zaštitio od tuđih „lopovluka", a i odbranio sebe od optužbi za krađu, Marino iznosi stav da je u književnosti neminovno „susretanje s drugim piscima". To čini u uvodnom obraćanju čitaocu (*A chi legge*) uz III deo *Lire* (1614)[5] i u privatnom pismu pesniku Akiliniju (iz Pariza januara 1620) koje će, očito programski staviti kao uvod u zbirku *Gajde* (*La Sampogna*), a koje pred-

stavlja, uz neke novine, ponavljanje i tačnije formulisanje ideja izrečenih u prethodnom predgovoru[6].

Kao i mnogi autori i teoretičari u naše vreme, ubeđeni da je u umetnosti sve već rečeno, odnosno da je – po formulaciji Marina – „najveći deo lepota već osvojen", i barokni pesnik smatra da pisac „ne može a da se u svom radu ne posluži i nekim opštim, zajedničkim mestima"[7]. Praveći i sam razliku između, kako danas kažemo, nesvesne i voljne citatnosti, odnosno namernog intertekstualnog poigravanja, Marino izjavljuje: „Do susreta s drugim piscima dolazi na dva načina: ili slučajno, ili namerno". Namerni susret s drugim piscima ostvaruje se *prevođenjem*, *imitovanjem* i *krađom*[8], trima postupcima koji za Marina suštinski predstavljaju tri vida jednog istog kreativnog književnog procesa u kome zapravo *krađa* za koju je optuživan, a i za šta je sam optuživao druge, biva uzdignuta iznad prevođenja i imitacije.

Marino daje definicije i primere i za *prevođenje* i za *imitovanje*. Posle definicije *prevođenja*, vrlo moderne za njegovo doba, pesnik izjavljuje da je i sam prevodio, koga i na koji način[9]. Upravo iz objašnjenja svog postupka *prevođenja* možemo zaključiti da je prevođenje za njega samo jedan vid krađe, ili vrsta „susreta" pesnika[10]. Isto to se može zaključiti i iz Marinovog objašnjenja *imitovanja*. Iako se naizgled bavi jednim od osnovnih problema renesansnih polemika i traktata, iako naizgled sledi renesansno poimanje podražavanja uzora (imitovanje „nas uči da sledimo tragove najslavnijih učitelja koji su pisali pre nas"[11]), suštinski Marino iznosi potpuno drugačiji stav. Po njegovom shvatanju dve su vrste *imitovanja*: *u opštem* i *u pojedinačnom*. Imitovanje *u opštem* odnosi se na *inventio* i „stvari", rekli bismo motive; a *u pojedinačnom* na „rečenice i reči", odnosno na izbor reči i, kako i sam na drugom mestu kaže, „oblik kazivanja". Prvo je svojstveno više epskom, a drugo lirskom načinu pesnikovanja; prvo je poetičnije i bolje se da prikriti od drugog koje je „bestidnije i manje dostojno hvale". Zaključivši da je Ariosto bio mnogo bolji u

prvom, a Taso u drugom načinu, izjavljuje da se on ogledao i u jednom i u drugom, ali uvek kako su to činili i najbolji drevni i najslavniji savremeni mu pisci „dajući novo ruho starim stvarima, ili odevajući novo na stari način"[12]. Sam tradicionalni pojam takmičenja s modelom (*emulatione*) u okviru *imitovanja* objašnjava time što „bujna mašta i dosetljivi umovi" pod uticajem „radosnog čitanja" počinju da „žude" da budu i oni sami u stanju da stvore ono što su naučili. Tako „nekim slučajem" mogu nastati druga, pa i lepša dela od onih koja su ih podstakla zbog toga što „često izvlače iz jednostavne i koncizne izreke nekog pesnika ono na šta on nije ni pomislio"[13]. Jasno je da za Marina, za razliku od prethodnih tumačenja, u procesu imitovanja suština nije u problemu modela (koga i šta valja imitovati), već u samom procesu i ishodu tog procesa. Ta vrlo moderna svest o transformaciji teksta navodi Marina da tako nastalo delo shvata kao sistem već postojećih tekstova u koje su u novom kontekstu učitana i nova značenja. Svest o transformaciji teksta i uverenja da novina književnog dela leži u njegovoj strukturalnoj a ne semantičkoj povezanosti, još upadljivije se uočava u objašnjenju trećeg načina „susretanja" pesnika – *krađi*.

Priznajući da je i sam „kraduckao", ali ništa više no ostali pesnici[14], pragmatično daje „čitavom svetu na znanje" da je od prvog dana kad je počeo da se bavi književnošću naučio da uvek „čita s kukom" izvlačeći i beležeći sve što ga je interesovalo, da bi se, kad za to dođe vreme, time i poslužio. To otvoreno i ironično ismevanje „problema krađe" još jasnije nego u imitovanju pokazuje da Marino smatra da prvobitan tekst, u procesu transkodifikacije, menja svoje prethodno i dobija novo značenje: „Drevne statue i relikvije mramornih ruševina, postavljene na dobro mesto i vešto uklopljene, uvećaće ukras i veličanstvenost novih zdanja"[15]. Posluž領ivši se starim primerom poređenja pčele i pesnika, pokazuje da je za njega književni tekst u stvari novi proizvod nastao kao neka vrsta tkanja pređašnjih tekstova, fragmenata izvučenih iz konteksta, što bismo danas rekli „mozaik citata": „tako čine i pčele, koje pustoše različitu gomilu cvetova da bi načinile med; ali kad je potom med načinjen, ne može se jasno u njemu razaznati šta je ljiljan, a šta ruža, već je to neka treća, drugačija vrsta"[16]. U tom – da ponovimo – kreativnom, „proizvodnom" procesu (Bart), izmenjeno je i shvatanje autorstva: „I kao što reke, kad se pomešaju jednom s morem, nisu više reke, a drva, pošto se sjedine u vatri, nisu više drva, tako pozajmljene rečenice i tuđi izrazi, uliveni u novi stil, postaju svojina onih koji su se njima poslužili"[17].

Provokativno i u odnosu na one koji su ga napadali zbog plagijata, a i s obzirom na „kradljivce" iz njegovih dela, Marino upućuje otvoreni izazov klevetnicima (kao što to čini implicitno i čitaocima *Adonisa*) da otkriju njegove krađe, a mladim pesnicima preti: „Neka se ti lopovčići ipak pričuvaju, neka ne plove morem u kojem ja lovim i kojim ja brodim, i neka ne misle da će kod mene moći naći ulov ukoliko ga ja sam ne otkrijem"[18]. Jer greh nije u samoj krađi, već ako ne postoji svrha te krađe, ili kako Marino kaže, ko „ne ume da sakrije krađu, zaslužuje vešala", jer „valja znati obojiti drugom bojom tkaninu pokradene odežde, da se tako ne bi mogla prepoznati"[19].

Iako se u ova dva teksta Marino ne bavi funkcijom čitaoca u tako osmišljenom književnom delu, posredno se može zaključiti da ta intertekstualna igra, kako je poima naš pesnik, računa na aktivnu ulogu destinatora te nove književne poruke, to jest na njegovu sposobnost i da prepozna i da uživa u izmenjenom značenju preuzetih elemenata, što je u krajnjoj liniji, kako je već više puta rečeno, jedna od osnovnih odlika barokne poetike uopšte[20].

Ovakav odnos prema tuđem, a i svom tekstu, blisko je povezano s Marinovim shvatanjem celokupne književne tradicije kao ogromne zbirke raznorodnog materijala kojim se služimo kako i kada je to potrebno. Tako da se onaj pomenuti strah da je u umetnosti sve već rečeno, pretvara, u krajnjem ishodu, u ubeđenje da svemu može biti ponovo dato novo, drugačije ruho, a da upravo u tom *drugačijem* i leži estetska vrednost, a i sama bit književnosti.

[1] Uprkos mnogim osporavanjima i svojih savremenika i, osobito, neposrednih naslednika (pesnika i teoretičara Arkadije), a – razumljivo iz drugih razloga i na drugačiji način – kritike potonja dva veka, Đambatista Marino ipak ostaje najegzemplarniji pesnik italijanskog baroka.

[2] Marino je ep štamao u Parizu 1623. godine uz pomoć Luja XIII u čijoj je službi bio. Zahvaljujući već pominjanom Pocijevom izdanju (čitav drugi tom predstavljaju komentari i izuzetni egzegetski aparat), moguće je pratiti taj namerno zamršeni splet intertekstualnih poetskih postupaka i ustvrditi funkcije citatnosti. Up. G. B. Marino, *L'Adone*, nav. delo, t II. Zati smatra da je *Adonis* po svojoj suštini *hipertekstualan*. Up. S. Zatti, L'Adone *e la crisi dell'epica* u *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 208–230.

[3] Tako, da bi se do kraja razumela izazivajuća novina Marinove erotske poezije, ili, na primer, pesme o crnkinji (*Bella schiava*, *Lira*, III, 11) valja imati na umu spiritualizovano shvatanje ljubavi (s jakim uticajem mariološkog kulta u srednjem veku) i kanonizovani ideal ženske lepote (plava kosa, svetla put) koji je trajao od prvih italijanskih pesničkih škola pa sve do pozne renesanse.

[4] *Lettre ou discours de M. Chapelain a Monsieur Faverau, conseiller du roy en sa cour des aydes, portant son opinion sur le poeme d'Adonis du Chevalier Marino*.

[5] Ovaj uvod potpisuje Onorato Klareti (Claretti), što našem pesniku omogućava da se bez zazora hvali i da istovremeno otvoreno napada svoje klevetnike. Koliko se Marino brani, toliko se koristi ovim tekstom kao opomenom „kradljivcima" i iz njegovih štampanih i iz neobjavljenih dela čiji veći deo kruži Italicom. U tu svrhu i nabraja naslove budućih knjiga. Up. G. Marino, *Lettere*, uredio M. Guglielminetti, nav. delo, pp. 602–615.

[6] Klaudio Akilini (Claudio Achillini, 1574–1642) bio je jedan od najvernijih Marinovih prijatelja i sledbenika. Osim poezije (*Poesie*, 1632), pisao je i za pozorište. Predavao je prava na univerzitetu u Bolonji.

Iako Marino pismo naslovljava jedino na Akilinija, u daljem tekstu se vidi da se ujedno obraća i pesniku Đirolamu Pretiju (Girolamo Preti, 1582–1626). Akilini i Preti (za života objavio *Rime*, 1614) bili su najčuveniji od svih marinista. Prvi deo pisma je odgovor, pun lažne skromnosti, na „preterane hvale" „dvojice svojih najdražih prijatelja". Up. prevod na srpski u separatu *Barok*, „Književna reč", XXIII, 1995, br. 461/462, str. III–IV. O ova dva teksta vidi i unutar izlaganja o Marinovoj poetici: M. Zogović, *Marino i dubrovačka književnost*, nav. delo, str. 28–32.

[7] „... dove si ritrova occupata la maggior parte delle belezze principali", kaže Marino misleći na svoj vek, pa samim tim, onaj ko piše mnogo „non può far di non servirsi d'alcuni luoghi topici comuni", nav. delo, p. 245. Indikativno je da se na više mesta, a u sličnim kontekstima uvek služi izrazom „osvojen": za njega su već „osvojeni" i končeta, i novine, i dosetke, i „najlepša mesta" u književnosti. Reklo bi se da Marino pisanje na osnovu i pomoću drugih književnih tekstova shvata kao ponovo osvajanje, zauzimanje tuđeg poseda. Up. na primer posvete *A Carlo Emanuele I di Savoia Dedica della prima „Diceria: La pittura"* i *A Vittorio Amedeo di Savoia Dedica del Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuello duca di Savoia*, nav. delo, p. 463, 599.

[8] „L'incontrarsi con altri scrittori può adivenire in due modi: o per caso, o per arte". Marino priznaje da nije nemoguće, „već sasma moguće da mu se desilo da slučajno nešto preuzme od drugih i to ne samo od Latina i Španaca, već i od pesnika drugih jezika" („A caso non solo non è impossibile, ma è facile essermi accaduto, e non pur con latini o spagnuoli ma eziandio col altre lingue"), *Isto*.

[9] *Isto*.

[10] „Kad se uzima od čuvenih pisaca, ne može biti reči o *krađi*, pošto se radi o opštepoznatim mestima koja vidi svako ko nije slep i koja, poput bisera rasutih po morskoj obali, postaju svojina onoga ko ih prvi *osvoji*. I kao što Vergilije nije crveneo kad je u svoju *Eneidu* umetao čitave Enijeve i Katulove stihove, pa ni toliki toskanski epski i lirski pesnici nisu smatrali sramotom kad su to činili s Danteovim i Petrarkinim stihovima, tako i svi koji sad uzmu da prevode na drugi jezik neki duži odlomak, mogu pretpostaviti da je reč o nečemu što je svima upućenima poznato. Stoga se takvi pisci ne smeju smatrati *pljačkašima*" („Qualora si prende da autori noti, non si può dubitare di *ladroneccio*, percioché son luoghi publici ed esposti a tutti gli occhi che non sien ciechi, onde si concedono a chi prima gli *occupa*, come le gemme sparse nel lido del mare. E sì come Virgilio non arrossì di framettere nella sua *Eneade* i versi intieri d'Ennio e di Catullo, né altri lirici ed epici toscani si hanno recato ad onta di servirsi di quelli di Dante e del Petrarca, così chiunque da essi o da altri piglia a volgere in diversa lingua alcun passaggio più lungo, presuppone che si sappia tra coloro che son versati tra' poeti, né deve esserne chiamato *usurpatore*"), nav. delo, pp. 245–246. (Kurziv M. Z.)

[11] „... di quella /imitazione/ che c'insegna a seguir le vestigia de' maestri più celebri che prima di noi hanno scritto". Sam naglašava da pod *imitovanjem* ne podrazumeva Aristotelovo podražavanje prirode, „odakle nastaje verodostojno i, sledstveno tome, dopadljivo" („... quella che si confà con la natura, e da cui

nasce il verisimile e per conseguenza il dilettevole"). Usput će još jednom ponoviti da pisac nužno mora da „krene tragom najboljih", nav. delo, p. 247.

[12] „... dando nuova forma alle cose vecchie, o vestendo di vecchia maniera il nuovo", nav. delo, p. 248.

[13] „... l'imaginative feconde e gl'intelletti inventivi ... entrano in cupidità di partorire il concetto che n'apprendono, ... spesso per aventura più belle di quelle che son lor suggerite ... ritraendo sovente da un conciso e semplice motto d'un poeta cose alle quali l'istesso poeta non pensò mai ...", nav. delo, p. 247.

[14] „Ne može se poreći da su gotovo svi drevni i savremeni pesnici, pa i najizvrsniji, krali jedni od drugih; i ne bi bilo kraja nabrajanju toga" („Non si nega che quasi tutti i poeti quanto antichi tanto moderni, eziandio i più eccellenti, non abbiano usato di rubbarsi l'un l'altro, e troppo farebbe chi volesse farne minuto racconto"). Up. *A chi legge*, nav. delo, p. 603.

[15] „Le statue antiche e le reliquie de' marmi distrutti, poste in bon sito e collocate con bell'artificio, accrescono ornamento e maestà alle fabbriche nuove". Up. pismo br. 137, nav. delo, p. 249.

[16] „Non altrimenti... fanno l'api, le quali vanno depredando varia quantità di fiori per comporre il miele: ma quando poi il miele è composto, non si può distintamente in esso discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza specie diversa". Up. *A chi legge*, nav. delo, p. 603.

[17] „E sì come i fiumi, poiché si sono mescolati col mare, non sono più fiumi, e le legna, poiché si sono incorporate nel foco, non sono più legna, così le sentenze straniere e l'elocuzioni peregrine trasfuse dentro il loro stile son divenute proprie di que' tali che di esse si sono serviti", nav. delo, p. 604.

[18] „Assicurinsi nondimeno cotesti ladroncelli che nel mare dove io pesco e dove io trafico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo". Up. pismo br. 137, p. 249.

[19] „Ma chi ruba e non sa nascondere il furto, merita il capestro; e bisogna saper ritignere d'altro colore il drappo della spoglia rubbata, accioché non sia con facilità riconosciuto." Up. *A chi legge*, nav. delo, p. 603.

[20] Kao i svih onih poetika za koje uživanje leži u prepoznavanju odstupanja. Up. G. Genette, *Palimpsestes. La litérature au second degré*, Pariz, èditions du Seuil, 1982.

VRT ZADOVOLJSTVA U „ADONISU": PRIMER MARINOVE INTERTEKSTUALNE PRAKSE

Ep *Adonis*, kao što smo već pomenuli, predstavlja završnu fazu u razvoju ovog žanra u italijanskoj književnosti, ali nizom svojih karakteristika istovremeno označava i krizu italijanskog epa. Nakon viteških i religioznih spevova, Marino, držeći se svih „spoljašnjih", formalno-retoričkih kodifikovanih oznaka žanra[1], za predložak uzima mit, i to o ljubavi, što je već samo po sebi neka vrsta ukidanja epskog. Međutim, pesnik u svom svesnom poigravanju s epskom, kako italijanskom, tako i antičkom tradicijom, ide i dalje od mogućnosti koje mu je sam mit pružao. Tako uspeva da u epu u kome je po definiciji rat središnja tema, ljubav uzdigne na nivo paradigme same strukture epa[2], a da o bitkama i borbi govori jedino u erotskom ključu[3], ili kao društvenim igrama (turniri i takmičenja). Isticanje erosa, pa samim tim i privatne dimenzije ljudskog življenja u doba koje baš tome nije bilo sklono moglo je, a sigurno je i imalo dublje implikacije. Sve je to, čini se, osetio i pisac predgovora prvom izdanju, pa je – u pokušaju da predupredi očekivane kritike – *Adonisa* oksimoronski nazvao „epom u miru"[4].

Međutim, to ukidanje epskog još se više uočava u naglašenoj tipološkoj nejednakosti dva glavna lika, Adonisa i Venere: on smrtnik, a ona boginja, samim tim besmrtna. Iako je ova „asimetričnost" uslovljena samom mitološkom pričom, Marino je toliko ističe da nemi-

novno menja i značenje predloška[5], ali i osnovno tradicionalno ustrojstvo epa. Kroz čitav ep, iz epizode u epizodu, pesnik ističe pasivnost, nejunaštvo svoga glavnog junaka, naime vrši zamenu uloga Adonisa i Venere, pa tako izvrće uobičajeni, tipičan za epski žanr, odnos muškog i ženskog protagoniste, to jest dominaciju muškog, herojskog principa (što neminovno deluje na ostale elementa strukture kao i druge nivoe pripovedanja)[6].

Kao što se već vidi iz rečenog, odstupanja i poigravanja sa žanrom epa[7] Marino nužno ostvaruje u neprekidnom dijalogu s čitavom epskom tradicijom. U interdiskurzivnoj igri s narativnim kodeksima preuzetim od epskih modela i njihovom transkodifikacijom, pesnik kao da realizuje u praksi poetski postupak koji je teorijski osmislio u pomenuta dva teksta (u uvodnom obraćanju čitaocu uz III deo *Lire* i u pismu Akiliniju).

Možda najbolji primer te literarne transkodifikacije i programskog dijaloga sa kulturom i njenom tradicijom pruža Marinov *vrt zadovoljstva*. U narativnoj strukturi, ali i na značenjskom nivou taj vrt predstavlja centralno mesto u Marinovom epu. Od 20 pevanja, što se u italijanskoj književnosti ustalilo kao norma za ovaj žanr, šest je (VI–XI) posvećeno ovom baroknom vrtu, paradigmatičnom ne samo za književnost već i za kulturu toga doba. Tih šest pevanja čine jednu kompaktnu celinu, izdvojenu i autonomnu u odnosu na ostatak epa[8].

Ako pokušamo da sledimo osnovnu narativnu nit speva, što je, istini za volju, prvenstveno zbog njegove hetoregene strukture, skoro i nemoguće, a i sasvim neprimereno suštini ovog dela[9], onda ćemo videti da u I pevanju Adonis „u malom čunu" uz pomoć Fortune stiže na Kipar na čijoj obali ga dočekuje učeni pastir Klicio i vodi u Venerino stanište, odnosno *palatu ljubavi*. Pastir mu pripoveda, pripremajući ga za ljubav s Venerom, nekoliko mitova (ovde u funckiji *exempla*) o tragičnim ljubavima između smrtnika i bogova. Venera potom, već pogođena strelicom svog nestašnog sina, ugleda usnulog Adonisa i obuzima je silna strast. Budi ga i, pošto je i on njome očaran, „lepa Venera", kako kaže Marino, „lepog mladića" uvodi u vrt gde će „iz radosti u radost" doći „do krajnjeg zadovoljstva" („di gioia in gioia al'ultimo diletto").

I struktura i simbolika tog Venerinog *vrta zadovoljstva* vrlo su složeni. Niz nedoslednosti i nedorečenosti u osnovnom opisu, kao i razlike u odnosu na potonje pojedinačne, detaljne deskripcije, otežavaju rekonstrukciju njegovog izgleda. „Savršena arhitektura" tog „prostranog vrta, čudesne bašte" („spazioso giardin, mirabil orto") sastoji se od pet vrtova koji su povezani i čine, kako pesnik kaže, jedan vrt („contien un sol giardin cinque gardini"). Četiri vrta, osnove u obliku trougla, međusobno su potpuno identična. Svaki na jednoj strani u sredini ima prolaz za sledeći, tako da jedan prelazi u drugi. Na spoljašnjem uglu sva četiri vrta uzdiže se po jedan četvorougaoni toranj. Jedino je peti kružnog oblika, nalazi se u sredini i u njegovom središtu je peti toranj, ali ovoga puta kružni. Kao i ostala četiri i on je od kamena, ali mnogo viši i impozantniji, tako da se izdiže iznad spoljašnjih zidina koje okružuju vrt i obezbeđuju hlad („Nel'orto, in cinque portici diviso,/ dan cinque porte al peregrin l'entrata/... / S'entra per ogni porta in paradiso/ là dove un giardinetto si dilata,/ talché di spazio egual tra se vicini/ contien un sol giardin cinque giardini")[10].

Venera vodi Adonisa kroz *vrt zadovoljstva*, odnosno iz vrta u vrt. Vodi ga određenim redom, jer svaki vrt s odgovarajućim tornjem predstavlja, to jest simboliše pojedino čulo. Redosled njihovog obilaska je sledeći: prvo vrt čula vida, pa čula mirisa, pa sluha, pa ukusa i, na kraju, dodira. Iz vrta u vrt Adonis zadovoljava određeno čulo odgovarajućim iskustvom. U prvom vrtu posmatra predivnu prirodu, skrivenim putem dolazi do netaknutog polja gde nimfe i pastiri igraju među cvećem, a onda prolazeći zasvođenim delovima zajedno s Venerom gleda oslikane zidove[11] da bi se na kraju divio lepoti boja paunovog perja. U vrtu čula mirisa Adonis miriše razno cveće koje ga na kraju pozdravlja. U trećem vrtu koji simbliše čulo sluha Adonis uživa u pevanju ptica, posebno slavuja (jedno od najvirtuo-

znijih mesta u epu), potom u muzici i poeziji, što je i povod da pesnik slavi dve „umetnosti sestre" i da govori o njihovom nastanku. U četvrtom, vrtu ukusa, Adonis proba birano voće, a onda seda za bogatu trpezu: Veneri i njemu priređena je prava gozba. Nakon četiri vrta, Venera vodi Adonisa u peti, vrt čula dodira, koji se, kao što smo videli, izdvaja oblikom, lepotom i visinom tornja, kao što je po Marinovom shvatanju i čulo dodira najvažnije međ čulima. Za razliku od drugih ovom čulu „pripada" celo telo („possiede il corpo intiero") i jedino se ono ostvaruje ljubavnim činom. Taj vrt pun je svih divota koje je Amor mogao da sakupi, zidine opasuju još lepšu prirodu no u prethodna četiri (trava je zelenija, izvori bistriji, itd. i t.sl.), a na sve strane su kipovi i slike s lascivnim prizorima. U ovom čarobnom prostoru „zaljubljena boginja i lepi mladić" „do cilja ljubavi zajedno stižu"[12].

Ta istovetna struktura i stroga proporcija četiri opisana vrta kao i njihov odnos prema petom odgovara isto tako istovetnoj strukturi i strogoj proporciji tekstualnog materijala koji je jednak i po broju oktava i po tematskim celinama i tvori figuralnu pesmu[13]. (Upadljiva je čvrsta struktura i simetrija ovih pevanja kao i samog vrta u odnosu na nekoherentost kao osnovni narativni princip epa.)

Ako uzmemo, svesni opasnosti uopštvanja, da vrt („artificijalna reprodukcija nekog pejzaža s ciljem estetskog uživanja") u zapadnoevropskom kulturnom sistemu najčešće evocira ideju edena, odnosno da u samoj svojoj „konstruktivnoj hipotezi" podrazumeva arhetip zemaljskoga raja[14], a da se u književnosti to „efemerno stanište blaženih", ma kakva da mu je funkcija, ostvaruje putem toposa *locus amoenus*, onda u prvom – da ga nazovemo površinskom nivou – Venerin *vrt zadovoljstva* jeste zemaljski raj, odnosno *locus amoenus*. Po opisanoj prirodi, odnosno njenim izabranim, kanonizovanim elementima (polje, izvor, cveće, drveta, ptice, lahor, ...), po celokupnoj atmosferi, on predstavlja kliše lepog pejzaža, dakle stalno mesto u književnosti[15]. Topos je i u svom odnosu prema spoljašnjem svetu: sve dobro nalazi se u okviru vrta, a zlo i opasnost van njega. Venerino stanište kao raj na zemlji, mesto je sreće u koje, kako kaže pesnik, nikad nisu ušle ni zloba ni muke („malizia ne disagio"), u kome caruju „naslade i ljubavi" („delizie e amori") i u kome ne preti „opaka sudba" („fato malvaggio"). I pre Marina u literaturi se s idejom *locus amoenus*-a preplitala, a često i identifikovala koncepcija prostora *hortus deliciarum*-a kao arhetipskog mesta zavođenja[16]. Istina, barokni književni, a i ne samo književni vrtovi sadrže „čitav katalog baroknog erotizma", a u *Adonisu* ne samo da su ambijent pripreme i ostvarivanja ljubavnog čina, već su i sami erotizovani[17].

Međutim, višeslojna egzegeza pokazuje da stvari nisu baš tako jednostavne. Iako Marinov *vrt zadovoljstva* po svojim konstitutivnim elementima predstavlja, kao što smo videli, *locus amoenus* (ali enormno proširen i preterano raskošnog kataloga) koji je, opet, dugom tradicijom ustanovljen i kao literarni ambijent [18], ipak njegova kanonizovana funkcija sigurnog mesta narušena je nekolikim elementima. Umnožavanjem rajeva, pre svega. I sam Marinov *vrt zadovoljstva* nije jedinstven, ne postoji jedan vrt, već pet koji čine taj jedan, koji se, suprotno tradiciji, nalazi unutar *palate ljubavi* (odnos vrta i palate menja se od poetike do poetike)[19]. Dalje, kao što se *vrt zadovojstva* identifikuje s *palatom ljubavi*, tako se Venerino stanište proširuje i poistovećuje s celim Kiprom, jer to je zapravo boginjino blaženo carstvo („gran reggia d'Amor") u kome se ostvaruje ideja rajskog skloništa na zemlji, a koje je Venera sama odabrala (čak ni bura ne udara o njegove hridi)[20]. Usred *vrta zadovoljstva* nalazi se jezero s ostrvom koje je takođe opisano kao vrt, odnosno *locus amoenus*. Dakle, imamo vrt u vrtu: unutar idealizovane prirode Kipra smešten je *vrt zadovoljstva* u kom je, pak, jezero s ostrvom, takođe prelepim vrtom, pravim modelom flore i faune[21]. Ali u ovom lancu umnožavanja vrtova pored zemaljskih, postoji i onaj pravi raj – nebesko Venerino stanište, koji se svojom lepotom nadmeće s Veneri-

nim odabranim „rajskim vrtovima" na zemlji. Ovim postupkom narušava se ideja ograničavanja i zatvaranja prostora, pa samim tim i relativizuje funkcija sigurnog mesta. Naime, osnovni princip stvaranja vrta jeste potreba da se jedan unapred dati ambijent uredi kao imiticija idealizovanog pejzaža i kao takav ogradi od svega ostalog. Čak i kad to zatvaranje nije potpuno, kad se teži ulivanju arteficijalnog pejzaža u onaj pravi (koncepcije vrtova su se, kao što je poznato, menjale u raznim epohama), ideje ograđivanja i odvajanja se uvek podrazumevaju, što neminovno dovodi do suprostavljenih dihotomija na kojima i počiva koncepcija vrta: red/nered, lepo/ružno, sigurno/opasno, pa i ispravno/pogrešno. Međutim, Marino ide i dalje u toj relativizaciji funkcije toposa *locus amoenus*-a kao zaštićenog i mesta sreće. Uprkos tome što je kroz usta učenog pastira Klicija, odnosno pesnika Imperijalija, slavio Kipar kao predivno i potpuno sigurno mesto (s obzirom da se to dešava upravo kad Adonis doplovi na Kipar, jasno je koliko je to važno za tok priče), prelepom mladiću se mnoge nevolje, pa i smrt, dešavaju na tom sigurnom i predivnom mestu[22]. Kad se ima na umu da su varijante mita Marinu omogućavale da Adonisov kraj premesti negde drugde, onda je jasno da su ova odstupanja namerna i emblematična. Zadržavajući sve odlike toposa, Marino izneverava očekivanja publike pre svega osnovnom, u književnosti ustaljenom, funkcijom *locus amoenus*-a, što je u krajnjoj liniji, samo jedno u nizu narušavanja tradicionalnog i poigravanja s utvrđenim shvatanjima i formama. Iako su ovakva odstupanja jedna od karakteristika Marinove poetike, šire gledano ovo bismo mogli protumačiti i kao pesnikovu poruku da je svet samo naizgled harmonija, a suštinski – haos.

Međutim, značenje elementa *vrta zadovoljstva* unutar strukture celokupnog epa, mnogo je složenije. Mišljena smo da je Marinov razgovor s kulturnom tradicijom, posebno bliske mu prošlosti, veoma polemičan.

Američki istoričar Artur Lavdžoj (Arthur Lovejoy) drži da se pomoću koncepcije uređenja vrta mogu pratiti vladajuće ideje određenih razdoblja evropske kulture, odnosno da se filozofske ideje, pa čak i celokupna vizija sveta može izvesti iz kompozicione strategije vrtova, koja se menjala u vremenu i prostoru[23]. Ako uzmemo Marinov literarni kao model pravog vrta[24], onda valja da vidimo kakve ideje nam koncepcija tog vrta nudi.

Svojim oblikom Marinov *vrt zadovoljstva* pripada *geometrijskom* tipu vrta: njegova osnova u celini predstavlja kvadrat, što je bio ideal prethodne, renesansne kulture[25]. Svojim dodatnim komponentama (skrivene staze, statue, vodoskoci sa spektakularnom igrom vode, lavirinti, pećine) i karakterističnom „prirodnom neprirodnošću" on se uklapa u manirističku i baroknu scenografiju raskoši i začudnosti. Dakle, tu se Marino ne odvaja od kulturnih modela svoje epohe. Ali smatramo da se u značenju koje vrt ima za samog Adonisa krije pesnikovo suštinsko poigravanje s koncepcijom italijanskog renesansnog vrta. Naime, jedna vrlo jaka renesansna filozofska struja, ona fjorentinskih neoplatoničara, uticala je da *locus amoenus* kao ideal prethodnog doba, kao zaklonjeno mesto meditativnog spokoja specifičnim uređenjem, izborom arhitektonskih i skulptorskih elemenata, s naglašenom tajanstvenom simbolikom, postane mesto za posvećene, *itinerarium mentis in Deum* (pretpostavlja se da je sam Marsilio Fičino, omiljeni filozof Medičija, birao vrste drveta, skulputre i arhitektonske građevine za vrt fjorentinske vile Kaređi). Dakle, od vrta kao idealnog mesta naracije i razgovora filozofa[26] došlo se do vrta kao modela jednog intelektualnog uzdizanja ka apsolutnom *per res et signa*. U Marinovom epu, pak, Adonisovo prolaženje kroz vrtove čula predstavlja u stvari obredno uvođenje i posvećivanje prelepog mladića u čulnu spoznaju. Umesto hoda ka apsolutom, Marinov mladić se „čulnim itinerom" uzdiže i sazreva za boginjin zagrljaj[27]. I ovde je vrt mesto oplemenjivanja i uzdizanja, *per res et signa*, ali svakako drugačijeg[28].

Kao što su u Marinovom epu i ostala odstupanja uvek nosioci značenja, tako je to i u slučaju s njegovim vrtom, i na nivou samog književnog toposa i na nivou njegove semantike u strukturi celokupnog dela. U tako postavljenoj intertekstualnoj igri s tradicijom i kanonima, Marinov vrt kao topos jeste odgovor na zahteve vladajućih poetika, dok je značenje tog vrta odgovor, a ujedno i provokacija filozofskim nazorima prethodnog i pesnikovog doba, odnosno zvaničnoj, takozvanoj ozbiljnoj kulturi.

[*Napomena*: Rad je prethodno, u nešto drugačijem obliku, objavljen u *Vrt*, Radovi sa naučnog skupa u Novom Sadu, XVIII stoleće, knj. 5, Novi Sad, 2004, str. 46–53.]

---

[1] Pre svega, reč je o metričkoj normi (oktavi), ali i, na primer, podeli na pevanja, zazivanju Muza i obraćanju čitaocu na već tradicijom utvrđenim mestima, što u suštini ove formalno-retoričke oznake pretvara u neku vrstu omotača čija je funkcija da održi privid žanra.

[2] Na taj način ljubav, i to senzualna, postaje od tematski ravnopravnog konstitutivnog činioca u viteškim spevovima („oružje i ljubav" programski će najaviti Ariosto u prvoj oktavi *Mahnitoga Orlanda*) ili prepreke u ostvarivanju glavnog – religioznog – cilja u sledećoj etapi razvoja italijanskog epa (*Oslobođenom Jerusalimu*) glavni i jedini i tematski tok i model tumačenja. U pismima a i u samom epu vidi se da se Marino takmičio i s Ariostom i s Tasom i da je s pravom procenio da će očekivanje publike svoga vremena zadovoljiti najbolje ako krene sasvim drugačijim putem u odnosu na svoje slavne prethodnike.

[3] Tako umesto rata „realnog referenta" svakoga epa imamo ljubav u ratnom kodu. Međutim, ovakvi „ratnički" opisi ljubavne igre, poređenja, vrlo erotska, ljubavi i bitaka, turnira, konstanta je Marinove lirike (*Lira*, posebno *Epitalami*), ali i jedan od distinktivnih znakova italijanske barokne poezije.

[4] Up. fusnotu 4 u prethodnom poglavlju.

[5] Što se tiče samoga mita, Marino vrši dve suštinske, znakovite promene: venčava Adonisa i Veneru i, iako Adonis, kao i u predlošku, gine u lovu, vepar, u pesnikovoj končetističkoj interpretaciji mita – obuzet strašću, u želji da poljubi prelepog mladića, na kraju ga probada rogom.

[6] Adonis nikad ne pokreće niti utiče na radnju, već je uvek onaj koji je trpi. Venera njega zavodi, ona ga, pošto ga je pripremila za ljubav, kako pesnik kaže, „poseduje". U odnosu na svog glavnog suparnika, boga rata, Adonis je preplašen i takođe pasivan: jedino što može da uradi jeste da skriven posmatra ljubavnu igru Marsa i Venere. Poci čak smatra da je on u čitavom spevu prikazan kao „androgin", a da pravi muški heroj speva nije ni Mars, već vepar. Up. nav. delo, t. II, p. 35.

[7] To neminovno dovodi do žanrovske problematizacije *Adonisa*. Moglo bi se čak reći da je *Adonis* suštinski „hibridan žanr", produkt kontaminacije više žanrova. Up. G. Pozzi, nav. delo, t. II, pp. 75–87; S. Zatti, nav. delo, pp. 189–196.

[8] Inače, i u Tasovom *Oslobođenom Jerusalimu* začarani vrt čarobnice Armide je središnje mesto epa, kako u samoj naraciji, tako i u simbolici (greh i očišćenje).

[9] Ne samo veličinom (sa svoje 5123 oktave, odnosno 40984 stiha najveći je ep u italijanskoj književnosti; poređenja radi, tri puta je veći od *Božanstvene komedije*), već, prvenstveno, mnoštvom sekundarnih epizoda, *Adonis* se opire prepričavanju. Naime, sama priča o ljubavi Venere i Adonisa je relativno jednostavna, obimom nevelika i, poput svih mitova, svedena u okvire utvrđenih formula. Svestan oskudnosti akcije o čemu govori i u jednom pismu (prijatelju Fortunatu Sanvitaleu iz Pariza 1616), a odlučan da uvede novine u odnosu na renesansni ep, pesnik, prosto programski ne mareći za jedinstvo radnje, unosi niz digresija i sekundarnih epizoda koje s glavnom pričom nemaju mnogo veze. Kritičari su ga napadali da je na telo pigmeja nakalemio udove diva, a on se hvalio novom strukturom, poredeći je s Vatikanskom u odnosu na palatu Farneze (koja simboliše tradicionalni ep).

[10] Up. *argomento* u VI pevanju; VI, 7, 19; VIII, 8–9, nav. delo, t. I, p. 303, 306, 309, 427.

[11] Na ovom mestu Marino se vraća svojoj omiljenoj književnoj temi (*Galleria*, *Lira*, *Dicerie sacre*), ali i svojoj najvećoj strasti – figurativnim umetnostima.

[12] „L'innamorata diva e 'l bel fanciullo/ ala meta d'amor giungono insieme" (*argomento*, VIII). Up. i VIII, 11, 1–2; IX, 3–4; X, 7–8. Marino, očito da bi se zaštitio od reakcija crkve (a s inkvizicijom je već imao posla), kao protivtežu izuzetno lascivnim opisima ljubavne igre, moralizatorski upozorava na opasnost traženja vrhovnog dobra u zadovoljstvima tela: „smoderato piacer termina in do-

glia" („neumereno zadovoljstvo skončava se u bolu", I, 10, 8). Budnom oku cenzure zasigurno je bilo namenjeno i venčanje Adonisa i Venere koje je Marino upriličio u duhu Tridentskog koncila.

[13] Up. komentar uz pomenuto izdanje: t. II, pp. 324–326. Marino je i u lirici pribegavao figuralnim pesmama, tako na primer u sonetu „I' sento il Rossignuol" promišljeno raspoređenim skupinama stihova dočarava vrt s alejama, drvoredom i lejama cveća. Up. G. P. Maragoni, *Su un sonetto campestre del primo Seicento. (Per la cronologia di uno stilema Mariniano)*, „Giornale storico della letteratura italiana", CXIX, 2002, vol. CLXXIX, fasc. 585, pp. 53–60.

[14] I kao što hram evocira sveti prostor liturgije, tako bi vrt trebalo da bude apoteoza kosmičke harmonije i da putem čulnih percepcija prizove sećanje na zauvek izgubljeni raj. Vrt je i alegorija zemaljskog savršenstva. Mnogo više od zapadnih, istočni vrtovi su sačuvali tu mističnu crtu. Up. B. Basile, *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bolonja, il Mulino, 1993, p. 169.

[15] Ne toliko samo nabrajanje koliko odnos među članovima determiniše stalno mesto u literaturi. Čak iako se neki od elemenata stereotipa direktno i ne pominje, on se u stvari podrazumeva, jer u ustaljenim odnosima sistema neki drugi elemenat ga evocira (za *locus amoenus*, na primer, prisustvo polja nadomešćuje odsutni izvor). Ne treba smetnuti s uma da topos otkriva estetske i moralne ideale određenog vremena i određene sredine. Up. sjajnu analizu strukture i funkcije toposa: G. Pozzi, *Sul luogo comune* u *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 449–492.

[16] Takav je, na primer, već spomenuti Armidin vrt u Tasovom epu. Još u provansalskoj poeziji tema vrta je često podrazumevala skrivena značenja: ubrati, recimo, cvet u vrtu u stvari je jaka erotska metafora.

[17] „'Plemeniti vrtovi', smešteni u lepotu neprestanog proleća, retka drveta i igre vodom, to je česti scenario u baroknim romanima, što će se osetno promeniti u racionalističkoj klimi Arkadije (u znaku reda i ravnoteže)". Up. A. Fariello, *I giardini nella letteratura. Dal giardino classico al giardino paesistico*, Rim, Bulzoni, 1998, pp. 77–78.

[18] Pored zamka, palate, manastira i vrt je kanonizovani ambijent naracije, ali i ambijent radnje. Od severnofrancuskih narativnih formi i provansalske poezije dvorska ljubav se ostvaruje u okviru dve „slike-tipa": zamka i pejzaža, odnosno vrta. Vrt predstavlja prirodni okvir ljubavnog susreta, *locus amoenus* retkog i harmoničkog savršenstva, sa skrivenim simboličkim značenjem. Idealizovana priroda vrta, najčešće u prolećno doba, u funkciji je raspoloženja zaljubljenih. Kad su se ustalili i tačno odredili, posebno teološki prerogativi i karakteristike dvaju rajeva, onda je zemaljski od mitskog staništa zauvek izgubljene sreće postepeno postajao omiljeno mesto predstavljanja ljudskih sudbina. Up. R. Galassi, *Lo specchio come istitutore di scenari letterari* i M. L. Meneghetti, *Il castello d'amore e il giardino dei piaceri* u *Il Castello il Convento il Palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, uredila M. Cantelmo, Firenca, Leo S. Olschki, 2000, pp. 9–12; 57–59. Za Galasijev rad osnovne su Lotmanove ideje (Ju. M. Lotman, *La semiotica dello specchio e della specularità* u *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, uredili R. Galassi i M. De Michiel, Napulj, Ed. Scientifiche Italiane, 1997, p. 128). Up. i B. Papasogli, *Dimore d'assenza e dell'attesa*, Rim, Bulzoni, 1988.

[19] Uobičajeno je da je palata, odnosno vila smeštena u vrtu. Bembo, na primer, u dijalogu o ljubavi *Asolani* iako replicira, blago varirajući, 'zatvorenu situaciju' vrta kao ambijenta naracije iz *Dekamerona*, ipak palati i vrtu i njihovom odnosu daje nova značenja, tako da u prvoj, sa njenim ženskim odajama, vlada princip stvarnosti, dok u vrtu gde su muškarcei vlada hedonistički princip. U tom ključu razdvajanja postaje važno i što dame gledaju u vrt, odnosno u muškarce u vrtu odozgo na dole, a muškarci obrnuto. Up. P. Guaragnella, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Bari, Palomar, 1997, pp. 137–159. Međutim, u doba manirizma odnos palate i vrta se menja, jer se vrt shvata kao deo, veoma raskošni, isto tako raskošne palate, što sve doprinosi naglašenijoj politizaciji vrta. Up. A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano*, Firenca, La casa USHER, 1988, pp. 132–144 i I. Gallinaro, *I Castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenca, Leo S. Olschki, 1999, pp. 265–274.

[20] *Nav. delo*, I, 142, p. 84. Up. i: „cangiando il ciel con quel felice loco,/ che sembra il cielo o cede al ciel di poco" („zamenivši nebo ovim srećnim mestom/ koje je nalik na nebo ili samo malo zaostaje za njim"), nav. delo, VI, 7, 7–8.

[21] Ostrvo usred jezera česta je ornamentalna komponenta renesansnih vila i vrtova. Bilo da je stenovito, ili u zelenilu i cveću, ostrvo se uvek drži strogo geometrijskog obrasca i koncepirano je kao vrt u vrtu. U skladu s renesansnom poetikom, odnosno pokušajem drugačijeg čitanja antike i osvajanjem njenih emblematskih značenja, ostrvo postaje simbol srećnog stanja.

[22] Adonisa na tom sigurnom mestu napadaju razbojnici i divlje zveri, hvata ga na prevaru veštica Falsirena („lažna sirena", anti Venera) i vodi ga u svoje carstvo, neku vrstu pakla u dubinama ostrva, koje, međutim, u trenutku Falsireninog prerušavanja u Veneru, postaje takođe privid *vrta zadovoljstva*, pa se samim tim broj mogućih vrtova još povećava. Ne treba zaboraviti, da na kraju, kad Venera napusti ostrvo, Adonis u lovu gine.

[23] A. O. Lovejoy, *Essays in the Historyof Ideas*, Njujork, Putnam's Sons, 1960 (italijanski prevod: *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bolonja, Il Mulino, 1982).

[24] U nauci je utvrđeno da je i Miltonu za njegov izgubljeni raj prototip bio neki engleski vrt, B. Basile, *L'Elisio effimero*, nav. delo, p. 141.

[25] „Najbolji oblik vrta jeste kvadrat, sa svih strana zatvoren veličanstvenom živicom s lukovima" – kaže, u svojoj apologiji geometrizmu, Bekon, dodajući vodu kao arhitektonsku komponentu, ali i kao komponentu očišćenja. Cit. prema: B. Basile, nav. delo, pp. 20–21. Lavdžoj razlikuje dva tipa vrta: *geometrijski* (*Formal garden*), drag zapadnoj estetici, čiji su koreni u grčko-rimskoj tradiciji, a što će obnoviti renesansni teoretičari i praktičari, i *vrt-pejzaž* (*Landscape Garden*), istočnjačke tradicije, slobodan u oblicima, a simboličan u sadržaju, nav. delo, pp. 34–35.

[26] Indikativan je naslov Asuntovog dela *Filozofija vrta i filozofija u vrtu* (R. Assunto, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Rim, Bulzoni, 1981). Tako, na primer, dijalog u Makjavelijevom istorijskom delu *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* odvija se u slavnim fjorentinskim vrtovima Oričelari (*Orti Oricellari*) koji su odista jedno vreme i bili omiljeno mesto razgovora fjorentinskih intelektualaca. I pomenuti vrt vile Kaređi (Careggi) bio je, pre Fičinove intervencije, pravi *locus amoenus*. Pored ovog modela vrta, u italijanskoj renesansi, posebno u padovanskom krugu filozofa bio je omiljeni pastoralni tip, za zabavu i uživanje, koji, kao vrt „all'italiana" postaje popularan širom Evrope.

[27] Ova naša ideja suštinski ne mora biti u opreci s novim tumačenjem *Adonisa*. Suprotstavljajući se dosadašnjim interpretacijama, Butije Marinov ep uzima kao primer edukacije budućeg Luja XIII. Svom dobročinitelju autor, „sledeći logiku pravog 'kraljevskog' obrazovanja *ad usum* Delphini" podastire etape kroz koje valja da prođe da bi od mladića, predodređenog ali nezrelog, postao zreo i odgovorni vladar društva čije su osnovne vrednosti razum i mir. Dakle, jedno putovanje – od čulnih impulsa i mnogostrukih iskustava bola, straha i zadovoljstva do mudrosti i veštine vladanja – u funkciji modela življenja. Up. F. Bouthier, *L'educazione secondo il cavalier Marino. Mercurio e Venere maestri di Adone*, „Studi italiani", 23, a. XII, n. 1, 2000, pp. 47–58.

[28] Marino namenjuje nebesima funkciju intelektualne spoznaje, pa posle ljubavnog čina u *vrtu zadovoljstva*, Adonis s Venerom, a pod vođstvom Merkura, odlazi put nebesa.

MARINOVA PISMA KAO MODEL BAROKNE EPISTOLOGRAFIJE

To što smo uzeli Marinova pisma za model barokne epistolografije nije uslovljeno toliko mestom, funkcijom i značajem ovog, nekada slavnog italijanskog i jednog od najpopularnijih evropskih pesnika, koliko „baroknošću" njegovih pisama. „Baroknošću" po stilu ali i, pre svega, po specifičnom odnosu realnog i fiktivnog, proživljenog događaja i njegove epistolarne obrade, po tipično baroknom pristupu realnoj životnoj činjenici kao izvoru „stilskih vežbi"[1].

Ako je verovati Marinu, a ima mnogo razloga da se njegovim rečima bezuslovno ne veruje – poznato je kako je lako govorio neistine i kako je to smatrao delom konvencije – sam pesnik je imao nameru da objavi izbor iz svoje prepiske. Uzmemo li ovoga puta Marinove reči kao istinite, onda na ovu pesnikovu odluku možemo gledati kao na još jednu potvrdu, već u zrelim godinama, sopstvene popularnosti i raznovrsnosti literarnih žanrova u kojima se ogledao[2]. Pa čak i ako je ta želja, izražena upravo u pismima bila samo plod trenutka i datih okolnosti (iz čiste kurtoazije da bi utešio svoje korespondente što ih u pesmama nije pomenuo)[3], ipak činjenica da je smatrao da određena pisma valja učiniti dostupnim i široj javnosti (uostalom, neka je već u prethodnim godinama puštao da kruže Italijom[4]) sama po sebi je indikativna.

To što je privatni čin obraćanja nameravao da pretvori u javni (samim tim i da prenebregne jedan od suštinskih uslova ovakvog

obraćanja – epistolarnu tajnu), pored konkretnih praktičnih razloga, ima zasigurno i istorijsko-teorijsku podlogu. Marino se neminovno nadovezuje na italijansku epistolarnu tradiciju, kao što se i neminovno postavlja prema istorijskoj funkciji „ove više od dvehiljade stare institucije“[5]. Ma kakav da mu je bio stav prema literarnom nasleđu uopšte, ovaj barokni pesnik morao je biti svestan dugog trajanja epistole u italijanskoj književnoj kulturi, kao i njenih osnovnih karakteristika, modela i implikacija tog trajanja. Od samosvesnih, proročkih Danteovih latinskih epistola, pisanih po pravilima *artes dictandi* i Petrarkinih (po ugledu na Cicerona, ali i Seneku) idealnih – takođe na latinskom – „razgovora“ s velikanima prošlosti, a i budućim naraštajima, razgovora koji će poslužiti kao model humanističko-renesansnoj epistolografiji, pa sve do njemu neposrednije tradicije na italijanskom „biča vladara“ Aretina i potresnih pisama Tasa[6].

Međutim, da bismo shvatili odlučujuće promene u pisanju i recepciji pisma, ne smemo smetnuti s uma da je upravo s Aretinom započela moda objavljivanja zbirki, odnosno „knjiga pisama“ na italijanskom jeziku, čija će popularnost doseći tolike razmere da će postati poseban – vrlo tražen i isplativ – „sektor“ onovremenog izdavaštva (italijanski štampari prednjače u Evropi, a venecijanski – njih devedesetak – su najbrojniji)[7]. Od XVI i kroz čitav XVII vek štampaju se zbirke pisama ili jednog, ili više autora (*miscellanee*) i, što je vrlo bitno, na tržištu knjiga, od Bembovog primera, sve je veća razlika u odnosu na destinatora/čitaoca između zbirki pisama na latinskom i na „narodnom“ jeziku. To postaju dva autonomna modela „di vera forma del ben scrivere lettere“ s odvojenim korisnicima i s različitim načinima pisanja. A pored pisama sastavljenih na književnom fjorentinskom („Thoscana eloquenza“), jeziku velikih trečentista, ali s izrazima i sintaksičkim strukturama u duhu latinskog, pišu se i pisma bez velikih pretenzija u kojima se mešaju dijalektalni oblici i latinizmi i primenjuju najrazličitiji stilovi u zavisnosti ne samo od sadržaja, već i od destinatora[8].

U stvari, na žanrovskom planu počev od renesanse odvijaju se dva paralelna procesa. S jedne strane, i pored strukturalne otvorenosti i sposobnosti da obuhvati i nadvlada mnoge književne žanrove (memoare, dnevnik, autobiografiju) i stilove, renesansno pismo (i na latinskom i na italijanskom) sve više se odvaja od klasičnih modela i teži vlastitoj autonomiji i retorici, konstituišući se kao pravi književni žanr. S druge strane, u odnosu na to isto pismo, *knjiga pisama* se žanrovski osamostaljuje, jer unutar zbirke, u novoj kompoziciji i osobenoj strukturi – najčešće bez hronološkog reda, s raznovrsnom tematikom i tipologijom – menja se i funkcija pojedinih pisama, odnosno prvobitne epistolarne komunikacije.

Ovaj proces praćen je sastavljanjem sve većeg broja priručnika sa strogo utvrđenim pravilima kako valja pisati pisma i s repertuarima izreka, formula i načina epistolarnog obraćanja. Pored ovih „normativnih instrumenata produkcije i reprodukcije epistolarnog pisanja“ od kraja XV preko XVI i kroz čitav XVII vek veoma su popularni traktati o „novom“ žanru, koji i sami predstavljaju novinu[9]. Naime, iako su humanistima pisma Cicerona postala model, oni kod njega nisu mogli pronaći zaokruženu teoriju epistolarnog žanra, kao što to, uostalom, nisu mogli ni kod jednog antičkog pisca: oni su nudili samo tipološke klasifikacije izvedene na osnovu sadržaja, što takođe postaje uzoritim principom.

Upravo u jednom od takvih traktata, veoma važnom u razvoju episolografskih rasprava, „paradigmatičnog naslova“ (*L' Arte delle lettere missive*), Emanuele Tezauro, autor o kome smo već toliko govorili, kodifikovaće, u poznom baroku, „ideju o savršenim epistolama“[10]. Po njegovoj definiciji, pismo, odnosno „lettera missiva“[11], jeste „kratak napisani razgovor sa udaljenim osobama o stvarima koje se tiču ljudskog života“. U pismu se ne govori ni o skolastičkim, ni o doktrinarnim, ili spekulativnim pitanjima, već o „praktičnim stvarima koje su korisne ili štetne po ljudski život”. Samim tim, ovakva pisma jednaka su „kratkoj napisanoj besedi” koja, sa svoje strane, ne

predstavlja ništa drugo do „pisma kazanog usmenim putem". Za razliku od „jednostavnog" stila antičkih pisama, barokni valja da bude „figurativan", odnosno da – ovde prepoznajemo Tezaura iz *Aristotelovog durbina* – „mami sluh skladom rečenice", „izaziva osećanja patetičnim nabojem" i „zadovoljava intelekt metaforičkim značenjima". Tezauro daje i svoju klasifikaciju deleći pisma na mnogo vrsta: „istorijska", „pohvale ili pokude", „savetodavna ili koja odvraćaju od nekog nauma", „optužbe i u odbranu", pisma „preporuke, posvete, ponude, poziva", itd[12].

Očigledno je da Tezauro svoje zaključke donosi na osnovu takozvanih „familijarnih", rekli bismo – *privatnih* pismama[13]. U sveukupnosti epistolarne produkcije, upravo ta pisma i predstavljaju osnovni i najsveobuhvatniji korpus epistolarnog žanra. A na fonu *privatnih* pisama, u neprestanom odnosu s njima, nastaju novi podžanrovi, koji su ili granični oblici ili se vremenom pretvaraju u samostalne žanrovske forme. Takva su, na primer, *šaljiva* pisma (*lettere burlesche*) koja možda najviše od svih teže literarnom oblikovanju unutar „utvrđenog komunikativnog kodeksa s precizno definisanom publikom"[14], potom *ljubavna* (*amorose*), *oštroumna* (*argute*), *čestitke* (*di complimento*), *pisma u stihu* (*lettere poetiche*) i *posvete* (*dediche*). Međutim, valja istaći da sva ta, što tematska, što stilska razvrstavanja, variraju i razvijaju osnovnu Ciceronovu podelu na: *genus familiare et iocosum* i *genus severum et grave* (*Fam*, 2.4.). Ali i u samog Cicerona „familijarno" pismo počinje da funkcioniše kao šira kategorija koja obuhvata razne podgrupe koje sam Ciceron kasnije izdvaja[15].

Boreći se upravo u XVI i XVII veku za status književnog žanra, *privatna* pisma, s jedne strane svojom privatnom, „familijarnom" dimenzijom razgovora na distancu (i prostornu i vremensku), razgovora s odsutnim kao da je prisutan, teže da se prilagode psihološkoj i jezičkoj neposrednosti svakodnevne komunikcije, a s druge opterećena su potrebom da se pretvore u retorizovani književni tekst. Kao neposredna posledica toga, polako se gubi razlika između javnog i privatnog, između književnosti, retorike i ličnog, intimnog. Taj epistolarni žanr (ili podžanr) nejednake popularnosti tokom svog dugog trajanja, danas još uvek izaziva rasprave o poreklu (da li je antička ili „italijanska kategorija"), a i najviše od svih epistolarnih vrsta privlači pažnju naučnika[16].

* * *

Uprkos više puta najavljivanoj pripemljenosti rukopisa, nakon Marinove smrti nije pronađen očekivani epistolarij[17]. Prvi štampari su se i te kako namučili da pesnikova pisma sakupe i srede. Poseban problem s kojim su se susreli, što će biti i najveća teškoća priređivačima u XX veku, jeste datiranje, utvrđivanje hronologije i autentičnosti. Naime, kad su se rasplamsale polemike oko *Adonisa*, u odbranu Marina prijatelji i sledbenici su se služili njegovim pismima, pa su, vođeni trenutkom, menjali i brisali datume. Ni danas se ne može sa sigurnošću reći da je posao oko pronalaženja, sređivanja i objavljivanja Marinovih pisama okončan[18].

Iz samih pisama se vidi da je Marino, držeći se ustaljene tradicije, hteo da svoj epistolarij podeli na pisma *gravi* e *piacevoli*, u prvom pomenu, odnosno na *gravi*, *famigliari*, *amorose* i *burlesche*, u drugom[19], čime se u suštini ne udaljva mnogo od tipičnih renesansnih epistolarija. Međutim, pošto Marino nije uspeo da ostvari svoj naum, ne znamo da li bi nešto menjao i kojoj bi se od važećih tipologija na kraju priklonio, šta bi uvrstio i kako rasporedio pisma, kao ni čime bi završio svoj izbor: kraj *knjige pisama* obično je nudio eksplicitnu epistolarnu poetiku. Svakako, sama raznovrsnost korpusa Marinovih pisama zahteva određenu podelu i različit pristup u zavisnosti od tematike, stila i funkcije[20].

Budući da *šaljiva* pisma[21], kao i *posvete* ili *pisma u stihu* predstavljaju, kao što smo rekli, posebne žanrove (podžanrove) koji podležu vlastitim strogim pravilima, karakteristike Marinovog epistolari-

ja daju se prevashodno izvući iz grupe *familiares* koja zapravo i jesu ono što bismo danas nazvali „pravim“ pismima. Ne samo što su ona i najbrojnija i što svojim kontinuitetom omogućavaju praćenje najvažnijih etapa Marinova života (što bi i bila osnovna funkcija *privatnih* pisama), već i samim svojim ustrojstvom omogućavaju drugačiji način isčitavanja Marinovog shvatanja umetnosti i književnosti.

Ako bismo hteli da ustvrdimo neku zajedničku karakteristiku Marinovih više od 200 *privatnih* pisama (pisanih u periodu od 1593. do 1625, odnosno od pesnikove 24. godine pa sve do smrti[22]), onda bi to ponajpre bilo upadljivo bavljenje isključivo samim sobom. To što Marino uvek piše samo o sebi i što kad i pominje istorijske događaje, a živeo je u burnim vremenima, to čini samo ako se ti događaji direktno tiču njega (u mnogim pismima žali se na rat koji ometa štampanje *Adonisa*), ne znači, ili najčešće ne znači da se on bavi svojim duhovnim preživljavanjima, da izražava sopstvena osećanja i da učestvje u osećanjima destinatora, što bi i predstavljalo uslov i osnovnu karakteristiku *privatnih* pisama. Ne samo što u pismima nema traga mnogim nevoljama koje su ga zadesile, tragičnih i od presudne važnosti za dalji tok njegova života, nego i kad neke opisuje, stiče se utisak da to ne radi da bi podelio svoju patnju, koliko s namerom da iz toga izvuče neku korist[23]. U Marinovim pismima ne samo što posebnu vrednost poprima šta i kako on opisuje, nego postaje gotovo podjednako važno zbog čega i šta prećutkuje[24].

Ali i pored te, nazovimo je narcisoidnosti i određene monotonije, ova pisma mogu da nam pruže saznanja o prelomnim događajima i suštinskim promenama postridentskog doba. Iz njih možemo i naslutiti kakav je stav ovog „velikog usamljenika“[25] prema nevoljama koje su zadesile „jadnu“ Italiju u promenjenoj Evropi XVII veka (ratovi, progoni inkvizicije, nemiri). Ispod prenaglašenih laskanja i retorizovanih formula dodvoravanja da se naslutiti i kulturna klima, kao i ukus, način života i uzajamni odnos umetnika i intelektualaca kraja XVI i početka XVII veka.

Marino i vlast

Čitav život Marina predstavlja put osvajanja sve boljeg i boljeg društvenog položaja, odnosno službovanja kod sve moćnijih i moćnijih vladara: od grofa Mansa u Napulju, preko kardinala Aldobrandinija u Rimu do savojskog vojvode u Torinu i, najzad, najmoćnijeg vladaoca toga doba, Luja XIII u Parizu[26]. Povratak u Italiju pred kraj života i poslednje godine provedene u rodnom Napulju trebalo je samo da potvrde stečeni ugled i bogatstvo, a prevashodno, titulu najvećeg evropskog pesnika onoga doba. Upravo se kroz pisma – od prvih u kojima još ponizno moli novac na zajam do poznijih samouverenih kad se hvali količinom zarađenih zlatnika („ducatoni“)[27] – može pratiti to nastojanje Marina da osvoji, a potom i zadrži osvojenu slavu, što se najvećim delom i potvrđivalo u njegovom odnosu s moćnicima. A taj odnos je, i zbog samog vremena u kome je pesnik živeo, a i zbog njega samoga, vrlo kompleksan.

Sistem hijerahije koji je Tridentski koncil samom suštinom svojih odluka neminovno nametnuo društvu, obesmislio je viziju umetničko-naučne elite prethodnog doba o mogućnosti postojanja republike učenih (*res publica litteratum*), pa samim tim i međusobnog odnosa vladara i umetnika, zasnovanog na antičkom modelu – u praksi zasigurno teško i retko ostvarljivom – idealnog prijateljstva. Nasuprot tome, u drugoj polovini XVI i u XVII veku uspostavlja se odnos direktne zavisnosti: umetnik/intelektualac valja da umoljava i, pre svega, verno da služi vladaru, što nedvosmisleno pokazuju epistolariji toga vremena[28].

Kao pravi barokni pisac, i Marino se dodvorava moćnicima pišući im panegirike (lako mu je polazilo za rukom da ih sastavi na putu ka nekom dvoru)[29] i pisma prepuna ustaljenih udvoričkih formula: opraštao se s vojvodama i kardinalima duboko se klanjajući i „ponizno im ljubeći skute“, izjavljivao da će sve učiniti da bi doveka bio „javni rog“ njihovih vrlina i da mu je veće uživanje što živi u nji-

hovoj milosti, nego na svetlosti dana[30]. Međutim, u posvetama uz te iste panegirike i u tim istim pismima, naglašeno retorizovanim i očito pisanim s namerom da kopije budu razaslate na više mesta, Marino izražava svoje duboko uverenje u neophodnost ravnopravnog odnosa „vladara i pesnika, skiptra i pera, krune od zlata s krunama od lovora“[31], odnosno mišljenja je da koliko je njemu potreban vladar, toliko je on potreban vladaru[32].

Kad postaje slavan, svestan svoje veličine, on sebi daje za pravo da se obrati Karlu Emanuelu I kao jednak jednakome, jer „najcenjenijeg vladaoca“ toga doba i „može da opeva samo vladalac moderne poezije“, ili kićenije rečeno „uistinu sjaju ovog jedinstvenog sunca odgovara samo sjaj ovog jedinstvenog feniksa“[33]. Znakovito je po sam stav, ali i po potrebu da o tom stavu sazna šira javnost, što Marino najradikalnija uverenja o važnosti ravnopravih odnosa vladara i pesnika iznosi upravo u pismima tim istim moćnicima. Moglo bi se pomisliti da ta uverenja i odeva tolikim laskanjima i udvoričkim izjavama odanosti, divljenja i ljubavi da bi ih moćnici lakše primili. Sami izrazi, odnosno čitav sistem ulagivanja i dodvorbi s obzirom na njegovu, toliko formalnu prirodu i na kontekst, svodi se na puki kliše, čega su, ima se utisak, svesni i autor i destinator: zahtev je to vremena, koji suštinski ni jednom ni drugom ne znači mnogo. Dok u ovakvom tipu pisama Marino ima potrebu da svoj stav uobliči na primeran način i potkrepi primerima iz antike, dotle u obraćanju prijateljima i uopšte umetnicima (dakle, jednakima po društvenom položaju) sasvim otvoreno iskaznje krajnju pragmatičnost. Tako ga nemiri koji najavljuju novi rat u Francuskoj plaše jedino stoga što postoji mogućnost da neke važne ličnosti na dvoru padnu u nemilost, zbog čega će morati da menja određene delove epa[34].

Iako je u životu Marina, kao i kod mnogih italijanskih pesnika prethodnih epoha, a i doba baroka, dvor centar i egzistencije i karijere, ambijent pogodan za stvaranje poezije, njegov odnos je ipak drugačiji od stava i jednog Tasa, a i njegovih savremenika. U procesu istorijske evolucije pojma dvora od humanizma do baroka, Tasov odnos možemo smatrati tipičnim za period krize dvora kao kulturnog središta: ovaj nesrećni pesnik istovremeno i beži od dvora kako bi stekao svoju slobodu, ali mu se i neminovno i gotovo poraženo uvek vraća. A apsolutna potčinjenost mehanizmu moći većine baroknih pisaca primer je novouspostavljenih vrednosti dvora na kojem je sada samo vladareva volja ta koja je važna i čiju naklonost valja zavredeti[35]. Međutim, Marina za dvor ne vezuju nikakve idealne niti kulturne vrednosti, već isključivo mogućnost sticanja pogodnih uslova za pisanje i objavljivanje dela do čega je njemu i bilo najviše stalo. U tipično baroknoj „igri simulacije i disimulacije“ Marino priznaje da služi, ali kao protivtežu ističe ne samo da to čini kod „jednog od prvih kraljeva sveta“ na čijem dvoru je „veoma slavljen, uvažavan i mažen“, već se hvali i količinom novca i uslovima službovanja. U toj izjavi, međutim, provokativno je što se Marino usudio da sebe stavi čak iznad italijanskih vladara i kardinala: „Sluga sam (nema zbora), ali se ne mogu sramiti svog služenja, jer služim jednom od prvih kraljeva sveta, i dodajem da ima mnogo vladara koji bi smatrali slavom da služe na isti način. Dve hiljade zlatnih škuda, pored darova, i oslobođen bilo kakve obaveze dvorenja, veoma su časni uslovi, a u Rimu ima kardinala koji to nemaju“. Te prkosne reči koje zapravo iskazuju suštinu Marinovog odnosa prema vlasti mogu se protumačiti ne samo kao za njega uobičajeno razmetanje, već i kao pokazatelj Marinove svesti o važnoj ulozi njega kao pesnika u strogo uređenoj društvenoj hijerarhiji[36].

Koliko je Marino taj već ustaljeni odnos i sistem vrednosti koji počiva na vernosti i potčinjavanju umeo da formalno zadrži a suštinski izmesti u svoju korist, pokazuje i poređenje s našim velikim Tezaurom čija su pisma uistinu uslovljena biografsko-egzistencijalnim položajem dvorjanina. Samo pedesetak godina posle Marina, Tezauro će najiskrenije tvrditi da želi da se potpuno prepusti „htenju tako dobrostivih gospodara“ i da smatra privilegijom što njegovo službovanje podrazumeva „davanje misli, glasa, pera i krvi“ gde i kad god treba služiti inte-

resima „uzvišenog gospodara". I dok Tesauro „maše perom u odbranu"[37], dotle Marino „maše perom" braneći sebe od gospodara.

I uopšte, čitajući ovaj epistolarij stiče se utisak da se pesnik svesno koristio moćnicima u građenju vlastite slave: što značajniji gospodar, to veća potvrda Marinove važnosti. U toj novoj perspektivi pisma moćnicima i o moćnicima postaju jedno od sredstava građenja i potvrđivanja stečene slave[38].

Ako se posle svega iznetog vratimo na onu našu konstataciju o narcisoidnosti Marina, čini nam se da je sasvim opravdano zaključiti da bavljenje isključivo samim sobom ima i određene vrlo konkretne razloge i vrlo smišljenu funkciju. Da to nije tako, bilo bi u najmanju ruku čudno da pisac koji je toliko i u tolikim slojevima svojih poetskih dela svesno i s ciljem odstupao od kanona, izvrtao uvrežena mišljenja i verovanja, koji je imao hrabrosti da ruši tabue, pa je samim tim itekako smetao institucijama moći svoga doba, može biti tako banalan u svojoj uobraženosti i samodovoljnosti da ga se ne dotiče baš ništa što se oko njega dešava[39]. Svestan slabosti Italije u odnosu na velike sile i svih promena posle Tridentskog koncila, Marino jedino u kultu pesnika koji sam gradi nalazi način da se odbrani od date istorijske stvarnosti. Traženje utočišta u literaturi a i onih sloboda kojih u stvarnosti nije bilo, predstavlja samo u posrednom smislu vrlo jaku reakciju na uspostavljenu hijerarhiju moći i na atmosferu pritisaka i zabrana. Istovremeno svestan je svoga značaja za Italiju koja jedino zahvaljujući njenu kao pesniku može da pretenduje na nekakav značaj u evropskom kulturnom okruženju (sam kaže da bi trebalo da ga slave što je „italijanske Muze preveo preko Alpa")[40].

Iz pisama prijateljima otvoreno se vidi da je Marino zauzeo vrlo pragmatičan stav u odnosu na sistem vlasti i na celokupnu situaciju koji se može svesti na konstataciju da kad kao pisac već ne može da pretenduje da utiče na događaje, onda barem može da se izbori da ima pravo da oni ne utiču na njega. I u *privatnim* pismima i u – s naglašenim patosom i ceremonijalnim obraćanjem – *posvetama*

neprestano ponavlja i varira, uz mnoge primere iz antike, ubeđenje da umetnik može da stvara jedino u miru i blagostanju [41].

Ako je strah, a očito jeste, jedina prava mera stepena potčinjenosti jedinke moći, onda je, barem po pismima, jedina vlast pred kojom se Marino osećao nezaštićeno bila Inkvizicija (u čemu, dakako, nije bio u određenim delovima onovremene Evrope izuzetak). Da je doživljavao Inkviziciju kao jedinu stvarnu pretnju vidimo po tome što se više plašio za sebe nego kad je bio u objektivno većoj opasnosti kao zatočenik Emanuela Savojskog. Posle preživljenog pokušaja atentata, u pismu Savojskom vojvodi oseća se da je Marino najviše strahovao od Murtoline optužbe za jeres. „Cavalier" Marino čak i prihvata da je slab pesnik, ali odbija da mu se može spočitati da je „slab vernik", priznaje da je mogao grešiti u pisanju, ali nikako nije mogao da pogreši u stvarima nedostojnim jednog „katoličkog pisca"[42].

Marino i figurativne umetnosti

Kao što je poznato, u celokupnom Marinovom opusu figurativne umetnosti i na nivou poetike i na nivou tematike zauzimaju veoma važno mesto. Figurativne umetnosti jesu i inspiracija, ali i povod za ispitivanje odnosa sa „sestrinskom umetnošću". Najeklatantniji primer jeste pesnička zbirka *Galerija*[43], ali slikarstvom i vajarstvom pesnik se bavi i u *Svetim besedama* (*Dicerie sacre*) a i u epu *Adonis*. Epistolarij samo potvrđuje značaj koji su figurativne umetnosti imale za Marina: ne samo što su jedna od središnjih tema pisama, već su, reklo bi se, i jedina prava pesnikova strast (na jednom mestu će reći da ne da uživa u slikarstvu, već da prosto za njim „ludi")[44].

Počevši od rimskog perioda[45], iz pisma u pismo, Marino pokazuje snažnu želju, „pohlepu", kako sam kaže, da poseduje predmete svog obožavanja. U početku, još nedovoljno slavan i bogat, slikarima se vrlo ponizno obraća s molbom da mu pošalju neku „stvarči-

cu“ („nije dostojan, a želi najviše na svetu“), a kao nadoknadu obećava da će ih pomenuti u svojim delima[46]. Kasnije sve pare koje zarađuje, a u Torinu, a osobito u Parizu zarađuje mnogo, daje da bi zadovoljio ovu svoju želju[47]. Sa slavom i bogatstvom, kod pesnika se sve više razvija sakupljačka strast, mogli bismo slobodno reći pomama, koja će sazreti u ideju o osnivanju sopstvenog muzeja, odnosno galerije slika, skulptura i retkih knjiga[48]. Ta ideja, najverovatnije podstaknuta privatnim zbirkama koje je imao prilike da vidi na svojim putovanjima, vremenski se poklapa s idejom o pisanju pesničke zbirke *Galerije*. Tada, međutim, Marino menja i način i ton narudžbi: za slikare je „gloria“ da budu u njegovom muzeju među tako velikim umetnicima čija je dela sakupio. Ali iz pisama se stiče utisak da su materijalne mogućnosti i strast u obrnutoj srazmeri: kako sve više naručuje i troši na slike, tako kao da se strast polako gasi i pretvara u posao kolekcionara.

Nije, međutim, razlika između početnih porudžbina s jedne i pariskih, s druge strane, samo u novcu. Pobegavši iz napuljskog zatvora, tek na početku osvajanja slave, Marino je, u pismima iz Rima i Ravene, donekle i iz Torina, još nesiguran u svoje poznavanje, tačnije u svoju društvenu moć da procenjuje umetnička dela. Kad traži ulja, crteže ili grafike, kad se pomalja ideja o sopstevenoj kolekciji, to kao da radi za nekog drugog, za neku „važnu ličnost“. A kad hoće da iskaže divljenje prema dobijenom radu, onda se oslanja na mišljenje znalaca[49]. U kasnijem periodu pokazuje da je siguran u svoj sud, odnosno da je stekao i mogućnost i pravo da ga iskaže[50].

Bilo da traži direktno od slikara ili preko nekog drugog (najčešće preko venecijanskog izdavača Čotija), dela naručuje manje više na isti način. Da bi se dodvorio, obično se služi formulom „poštujem više jednu liniju vaše ruke no sva blaga ovoga sveta“[51]. Kasnije, stekavši bogatstvo i evropsku slavu, dešava mu se ponekad da se obrati nekom slikaru gotovo naredbodavno. Umesto prethodnog „preklinjem“, u pismima Kastelu pojavljuju se rečenice tipa „S druge stra-

ne želeo bih da se setite dogovora i obećanja, odnosno da će te mi poslati nešto svaki put kada vam pošaljem pismo“[52]. Iz Pariza Marino se hvali da u Rimu, Veneciji, Bolonji, Milanu i Đenovi mnogi „rade“ na traženju i kupovanju umetničkih dela za njega. Tako počinje pravi lov na „crteščiće“ i „pejzaščiće“, a pesnik se veoma ljuti kad ne dobije traženo, postaje vrlo uporan, ponekad čak i nasrtljiv[53].

Ono što je za današnjeg čitaoca zasigurno neobično jeste Marinov manir – očito nasleđen iz renesanse – da pri narudžbinama umetnicima sam predlaže temu (istina, u početku im češće ostavlja slobodu izbora) i materijal na kome će raditi, daje precizne mere, određuje tehniku (olovka, lapis, akvarel, kjaro-skuro) kao i položaj figura[54]. Uz to pesnik daje i detaljna uputstva kako upakovati pošiljke da se slike ili crteži ne bi oštetili.

Iako figurativne umetnosti zauzimaju tako značajno mesto u Marinovom epistolariju, relativno je malo pisama koja su neposredno upućena određenim umetnicima: od 236 „privatnih“ pisama samo ih je 49. U nevelikoj literaturi o ovoj Marinovoj aktivnosti, obično se navodi da je pesnik u direktnom epistolarnom kontaktu, barem po sačuvanom korpusu[55], bio s četiri slikara: s Bernardom Kastelom, poznatim, osobito u književnim krugovima, po ilustracijama za Tasov ep (28 pisama)[56], sa slavnim Ludovikom Karačijem (2 pisma)[57] i s dva danas nepoznata slikara, Anibalom Mančinijem (1 pismo)[58] i Fortunijanom Sanvitaleom (18 pisama)[59].

Bernardo Kastelo bio je veliki Marinov prijatelj i epistolarni sabesednik kroz 20 godina[60]. Ta pisma u stvari predstavljaju prvi epistolarni kontakt Marina s umetničkim svetom. Pišući upravo Kastelu Marino počinje da ispoljava strast za slikarstvom, tako da uporno, iz pisma u pismo, traži sve nove i nove njegove radove, već ubeđen da jedan drugome, kao pesnik i slikar, grade slavu: „ako želi da živi“, kaže Marino, „neka mu pošalje“ neku „figuru“ koju očekuje „s takvom iznemoglošću duše” da mu se čini da je čeka „hiljadu godina“, a za „nešto lepo“ obećava pesmu[61]. Međutim, i pored tih laskanja ko-

ja će se kasnije pretvoriti u uobičajene formule, po iskazanoj toplini i tako retkoj za Marina jednostavnosti, ova pisma predstavljaju izuzetak u celokupnom epistolariju.

Zbog prirode odnosa dva umetnika, pisma upućena Karačiju ne odišu onom prisnošću tipičnom za obraćanje Kastelu, ali su prevashodno zanimljiva kao dokument o ukusu i strahovima svojstvenim vremenu u kome je pesnik živeo. Marino slikara moli da se u „dokolici" poigra „nekom drevnom mitološkom pričicom", kao na primer o Salmakidi i Hermafroditu, „zagrljenima i nagim usred izvora". A onda ga uverava da ne treba da se usteže iz straha što će se njegova ruka baviti „skaradnim i sablažnjivim maštarijama", jer će delo ostati u odajama „nekog gospodina" koji će ga pokazivati samo dragim osobama. Pored toga što se iz ovog obraćanja vidi da se Marino još uvek krije iza nekog drugog („neki gospodin"), važno je i što se otkriva da erotska tematika u figurativnim umetnostima, tako popularna u renesansi, nastavlja da traje, ali kao subverzivna, kao nešto što treba držati u tajnosti[62].

Međutim, u epistolariju se pominju, ili kao merilo vrednosti, ili, češće, kao autori čija dela Marino traži, četrdesetak umetnika, uglavnom italijanskih. Tako srećemo imena Andrea del Sarta, Rafaela, Parmiđanina, Kambijaza, Karavađa, Arpina, Renija, ali i Direra i Brojgela, itd[63]. Iako je proveo osam godina na pariskom dvoru, iako je to period u kome je najviše nabavljao slike, upadljiv je Marinov negativan stav prema francuskim slikarima[64]. Iz epistolarija se, takođe, vidi da se s nekim umetnicima i družio, na primer s Arpinom i Karavađom[65]. Uopšte, većina slikara koju u pismima pominje i čija dela naručuje, predmet su pesama u *Galeriji*.

Kako su duboko poznavanje i strast prema figurativnim umetnostima u Marina tesno povezani i s poimanjem poezije, pa i samom poetikom njegovom, otkriva nam važnost kategorije *začudnosti*, odnosno usresređenost na opis dejstva nekog umetničkog dela: za našeg pesnika najbitnije je da ono izaziva osećanje zadivljenosti i čuđenja.

Kao što i u pesmama u *Galeriji* ističe da je najvažnije kako umetničko delo utiče na gledaoca, tako i u pismima naglašava kao pozitivno kako, na primer Karačijeva dela, izazivaju više začudnost no hvale, kako imaju moć da okamene ljude[66].

Pored strasti znalca i kolekcionara koja je određena i Marinovom poetikom, na osnovu epistolarija jasno se uočava da je ideja o osnivanju sopstvenog muzeja tesno povezana s pesnikovim shvatanjem vlastite važnosti i moći. Marino je, kao što smo već pomenuli, često bio u prilici da razgleda razne kolekcije slika i skulptura, koje su uvek bile u vlasništvu nekog moćnika, što ga je zasigurno navelo da i sam pokuša da stvori nešto slično. Tu pesnikovu potrebu i posvećenost danas možemo tumačiti i kao tipičnu baroknu provokaciju: jedan pesnik u stanju je sebi da priušti što i jedan vladar, kao i vladar može da naručuje, poseduje i zahteva od najslavnijih slikara njihova dela. S kojim ponosom Marino izjavljuje „da ne govorimo o crtežima i uljima, jer verujem i tvrdim da nema *vladara koji preda mnom ne bi ustuknuo*" (kurziv M. Z.)[67].

Stil Marinovih pisama

Iako *privatna* pisma, za razliku od drugih iz njih proisteklih epistolarnih formi, nemaju tako strogo definisane žanrovske okvire, ipak se na nivou ustaljenih obrazaca i stila mogu pratiti promene baroknih u odnosu na renesansna pisma, kao i specifičnosti samoga Marina i njegovog poimanja epistolarne komunikacije.

Krajem XVI i prvih decenija XVII veka, shodno opštim kulturnim i promenama u poetici, i u epistolografiji problem modela nije više aktuelan u njegovoj prvobitnoj obliku (koga imitovati i da li jednog ili više njih), već se uzimaju kao gotovi stilski obrasci, formule, sintagme, ustaljeni izrazi itd. Međutim i dalje, stil *privatnog* pisma, i jezičkim odabirom, ali i registrom (*umile*) valja da podražava stil pri-

jateljskog razgovora. U stvari, *privatna* pisma, prevashodno ona namenjena objavljivanju, predstavljaju literarnu stilizaciju razgovora, pa je upotreba šala i dosetki, kao i pojačana retorička elaboracija samo deo već ustaljenog načina transpozicije usmenog u pisani razgovor obrazovanih ljudi. Za razliku od *dijaloga* koji počiva na istom ustrojstvu, pismo ima još jedan vid artificijelnog uobličavanja, jer valja da dočara spontanost i svakodnevicu nečijeg života[68]. Kao što je još Ciceron govorio, pismo mora da na prefinjen način koristi niski stil da bi se uhvatio budući momenat u kome svakodnevnim rečima jedan prijatelj može da sretne drugog prijatelja, da se poveri o smešnom ili ozbiljnom. Ali, bez obzira da li pismo posmatramo kao poseban književni žanr, ili kao „polivalentnu formu koja može da se prelama u razne već oformljene žanrove“[69], ono se svakako povinuje osnovnim retoričkim pravilima koje se tiču i *inventio*, i *dispositio*, i *elocutio*.

Ali u doba baroka koje je, kao što je rekao Tezauro, „više ingeniozno no mudro i koje manje pažnje posvećuje suštini, a više pojavi, a vrline pronalazi u krajnostima, a ne u meri“, ne ceni se nijedno pismo „koje nije ukrašeno mnogim draguljima i napirlitano i nakinđureno da i najmanja rečenica izgleda čudesno“[70]. Jasno je da i pismo mora da odgovara osnovnim zahtevima barokne poetike, te za razliku od stila „piano“ drevnih pisama, sve više koristi moderan, barokni „stile figurato“[71].

Ovim načelima, kako ih je Tezauro formulisao, odgovaraju i Marinova *privatna* pisma[72]. Da bismo to i pokazali od svih pisama koja su do nas došla, čine nam se najprikladnija ona koja opisuju atentat na pesnika.

U jednom od pisama koja su prethodila neuspelom atentatu Marino ne imenujući ga, samo usputno i to posprdno, pominje Murtolu, pesnika nevelikog talenta i tadanjeg sekretara Karla Emanuela I Savojskog, kao i njihov sukob koji se dotad ograničavao na razmenu burleskih pesama i uvreda preko trećeg lica[73]. Neposredno posle atentata piše prijatelju i zaštitniku Fortunijanu Sanvitaleu i Savojskom vojvodi, mada u nekoliko narednih pisama raznim adresatima pominje isti događaj. Pošto prva dva pisma predstavljaju neposrednu reakciju na isti događaj, njihova analiza u ključu odnosa destinator/ epistolarni stil, vrlo je indikativna. U prvom, svestan da će se prijatelj obradovati „što je izbegao tako veliku opasnost“ jednostavno, koncizno, održavajući privid spontanosti razgovora, „più laconicamente“, da upotrebimo pesnikov izraz, opisuje razloge koji su Murtolu doveli do takvog psihičkog stanja da se odlučio, posebno podstaknut gubitkom službe kod Karla Emanuela I, na ovakav korak. Potom, u ritmu koji se sve više ubrzava, opisuje sam događaj (atentat), kako mu se neprimetno, dok se šetao s prijateljem, Murtola približio i „pištoljem s pet velikih kuršuma i iz blizine, svojom rukom, opalio pravo u stomak“. Kao u nekom izveštaju iz „crne hronike“ opisuje kako su se tri metka zabila u vrata obližnjeg dućana („i još se vide tragovi“), a ostala dva su mu „okrznula levu mišicu“ i ranila njegovog prijatelja. U nastavku, pripisujući čudo što je ostao živ Devici Mariji i svetom Mauriciju, na isti način, vrlo konkretno, govori kako je Murtola sam uleteo u ruke stražara. Jedino na kraju dopušta sebi da se na njemu svojstven način poigra: „... egli ha voluto ultimamente rendermi *fischiata* per *fischiata*, poiché in effetto ancora mi *fischiano* l'orecchie della sparata che fece la botta, la qual parve quasi una artiglieria. Credo che voleva darmi un *gniffe gnaffe* e appendermi dietro i *tricchi tracchi*“[74] (kurziv M.Z.).

Pismo Emanuelu I Savojskom, inače najduže u epistolariju, iako je upućeno vojvodi, u stvari je namenjeno široj publici. Mada govori o istom događaju, njegovim uzrocima i posledicama, potpuno je drugačije ustrojeno od prethodnog: naglašeno je retorizovano i drži se pravila svojstvenih epstolarnom stilu kad je adresant u podređenom položaju u odnosu na adresata. Marino, jasno odvajajući tematske celine, svoje pismo organizuje u čvrsti retorički sklop sledeći sve uobičajene obrasce i redosled izlaganja u skladu s pravilima besede *difensoria*.

Iako počinje pismo bez ikakvih ceremonijalnih uvoda, prelazeći na središnju temu pisma, *in medias res*, ostali delovi su ustrojeni prema

uobičajenom sledu. Pre svega, objašnjava zbog čega se uopšte usudio da se obrati vojvodi i šta je svrha tog obraćanja, što bi bio *argomento* ili *propositio* po klasičnim retorikama. Ima potrebu da vojvodi detaljno opiše „progresso" u (neprijateljskim) odnosima između Murtole i sebe. Murtola, kome je on oprostio i za čiji se život zalaže, da bi se opravdao širi glasine da je Marino sarkastičnim stihovima uvredio čast njegovih sestara, što ga je i navelo na taj nepromišljeni čin. Da bi oprao svoj obraz od „bilo kakve mrlje" smatrao je za shodno da ovim pismom iznese istinite činjenice, „opisujući ih do detalja, iskreno i jednostavno" što mogu da potvrde „ljudi od autoriteta". U stvari, taj prvi, uvodni deo predstavlja i delom *captatio benevolentiae* zbog čega se i završava retoričkim toposom isticanja vlastite manje vrednosti: „priznajem da zavređujem svaku kaznu i da ne zavređujem svetu odoru kojom mi je Vaša preuzvišenost htela da ukaže čast"[75].

Drugi deo predstavlja obavezni antitetički obrt koji dovodi do kulminacije događaja: opisujući sebe kao osobu koja se kloni svađa, a priklanja spokoju, koja nastoji da drugima služi, a ne da im škodi, kaže da je u miru živeo i da mu se, „pod štitom nevinosti", činilo „da je zaštićen od bilo kakvog nasrtaja". Sukob s Murtolom se stoga uvodi tipičnim retoričkim pitanjem „ko može da se sakrije od očiju zavisti", ili zaštiti od njene zlobe, „ako ona ume da pronađe senku gde nema tela, da otkrije trag tamo gde noga nije ni kročila". Iako ovo pitanje možemo posmatrati u stilskoj ravni, kao obavezni deo ovakvog obraćanja (*difensoria*), ono uvodi već tradicionalno shvaćenu suštinsku pretnju svakom „vivere civile" od koje zapravo nema odbrane – zavist[76].

Potom, postepeno, iz epizode u epizodu Marino pripoveda faze u razvoju njihovog neprijateljstva, što bi predstavljalo središnji deo *dispositio*: od negativnog mišljenja o jednoj kanconi koju mu je Murtola poslao i isto tako negativnog suda o njegovom epu koji iznosi na molbu svog štampara i prijatelja Čotija, preko burlesknih pesama kojima hoće i uspeva da ga osramoti, pa sve do „sklapanja mira" i dogovora o uzajamnom nenapadanju čega se u stvari Murtola ne drži. Od svih laži i kleveta koje je ovaj pesnik širio o svom velikom rivalu, vidi se da je Marina jedino brinula, kao što smo rekli, optužba da nije samo „opak, već i jeretik" za šta Murtola nalazi dokaze i u Marinovim štampanim delima i u rukopisima koji „sadrže ne samo nepristojnosti, već i gnusobe". Opet po ustaljenom principu, na navedenu Murtolinu optužbu, odmah nudi i svoj odgovor, odnosno odbranu. A napadi i odbrane na tematskom planu izneti su po sistemu gradacije koja je pretočena i u stilski sloj. Pojedine narativne sekvence koje govore o najvažnijim momentima sukoba, opet po ustaljenom modelu, Marino prati prethodno najavljenim digresijama.

Iako su i prethodni delovi zahtevali određeni *ornatus* samim svojim ustrojstvom i funkcijom, pravo „marinovsko" stilsko poigravanje počinje upravo kada pređe na opis samog čina atentata. Umesto da kao u prethodnom pismu prijatelju koncizno predoči sled tog dramatičnog događaja, Marino se gubi u bezbrojnim ponavljanjima i paralelizmima. Ta ponavljanja se, najpre, tiču sintaksičkih konstrukcija, najčešće antitetičkog tipa, ili pak sintagmatskih konstrukcija unutar samih rečenica koje počivaju na suprotnosti. Na drugom mestu, ta ponavljanja prerastaju u nekolike stilske figure tipa *adnominatio*, odnosno etimološke figure („*immortalarsi* con la mia *morte*"). Dakle, ponavljaju se iste rečenične konstrukcije, u kojima se antitetički odnosi postižu ponavljanjem etimoloških figura. Tako da se paralelizmi javljaju i unutar samih rečeničnih konstrukcija a i na nivou tematskog odeljka. Na primer: „Non avrei io giammai creduto che l'emulazione potesse trasformarsi in disperazione, la disputa in scaramuzza, la scrittura in omicidio e il poeta in assasino". Ili: „Se pretendeva gli onori senza meriti, era arrogante. Se pensava di conseguire il grido senza la fatica, era sciocco. Se invidiava chi l'aveva già conseguito, era maligno"[77].

I na kraju, za razliku od početka pisma, upotrebljava sve utvrđene obrasce učtivog opraštanja i „preporučivanja" uzvišenom gospodaru. Posle ponovljenog zalaganja za život svog neprijatelja, u kome

opet ističe samoga sebe, duboko se klanjajući i želeći mu najveću moguću sreću, završava pismo[78].

Celo pismo je, s jedne strane, prožeto hiperboličnim izrazima poštovanja i uvažavanja destinatora, i, sa druge, vrlo veštim isticanjem sopstvene vrednosti i kao pesnika i kao čoveka. Murtola, koji jeste predmet pisma, zapravo u retoričkom obrtu postaje sredstvo pomoću kog Marino posredno vojvodi ukazuje na sebe, svoju vrednost i vrline[79].

Kao primer različitih stilskih registara u odnosu na destinatora, možemo navesti na prvi pogled identično ponavljanje pomoću etimološke figure u pismu Sanvitaleu i Savojskom vojvodi. U prvom primeru *adnominatio* počiva na idiomatskom, šaljivom izrazu „fischiata per fischiata" i „fischiano l'orecchie", te sama figura biva izraz prisnijeg odnosa u kom pesnik upotrebljava niži jezički registar, a opet pokazujući svoju bravuru (pojačanu završetkom u tipično komičnom ključu „*gniffe gnaffe ... tricchi tracchi*"). U drugom pak pismu, ista ta figura potpuno je pročišćena od bilo kakvih šaljivih konotacija i sastavni je deo jednog uzvišenog obraćanja u formi retoričkih pitanja („e che hanno da far... le *fischiate delle burle* con *fischi de' cannoni*?")[80].

Da u zavisnosti od namene pisma Marino svlači i navlači svoju baroknu odoru, pokazuje i još jedan primer upotrebe, odnosno neupotrebe etimološke figure. U pismu prijatelju, kao da namerno izbegava da se poigra, pa će reći „ragione" i „irrazionale", svesno odbijajući mogućnost stvaranja figure, dok u pismu Karlu Emenueleu I u istoj prilici, i to na nekoliko mesta, uz imenicu „ragione" uvek upotrebljava izvedenu odrednicu „irragionevole".

Na osnovu kratke analize ova dva primera, možemo zaključiti da se i Marinova pisma odlikuju osobenostima stila tipičnim i za čitavo njegovo poetsko delo. Pored drugih stilsko-retoričkih sredstava, jedno od uobičajenih jeste i ponavljanje. Osim ponavljanja na tematskom planu, vrlo prisutnih u „privatnim pismima" tu su i ponavljanja stilske prirode[81]. Međutim, često su ova dva tipa prožeta, jer u određenim vremenskim periodima, pesnik raznim destinatorima, ponekad i

istom, ne samo što skoro na identičan način priča određene događaje, već i ponavlja motive i stilska sredstva u opisu tih događaja. Čini se da Marino sam sebe „potkrada": on kao da poseduje, a najverovatnije je odista i posedovao, neku vrstu inventara sopstvenih ali i tuđih ingenizionih obrta, metafora, stilema, inventivnih stilskih obrazaca koje upotrebljava kada mu to zatreba. Ne samo što to čini u poeziji nezavisno od žanra, već i iz proze u poeziju i obratno. Sličan je postupak i s nekolikim citatima kojima se obilato i u raznim prilikama služi, kao što je slučaj s Danteovim stihovima koje koristi kad se nađe u prilici da pohvali, najčešće neiskreno, pesme koje je dobio na čitanje („Io non la vidi alcuna volta ancora / ch'io non trovassi in lei nova bellezza")[82].

Na kraju, upravo pismo Savojskom vojvodi potvrđuje našu tezu s početka ovoga rada o „baroknosti" ne samo stila, već i odnosa realnog i fiktivnog, događaja i njegove epistolarne obrade. Marino u težnji da dosegne savršenstvo epistolarnog obraćanja, svojim načinom pisanja zapravo guši i poništava samu suštinu epistolarne komunikacije[83]. Veran vlastitoj poetici, ni u pismu ne može do kraja da se odrekne hipertrofije stila koja je karakteristična za čitavu njegovu poeziju.

---

[1] U potpuno drugačijem smislu o „baroknosti" Marinovih pisama govori priređivač drugog izdanja pesnikovog epistolarija u XX veku, Guljelmineti: za njega je „barokna" zatečena (posthumna) nesređena situaciju Marinove prepiske. Up. G. Marino, *Lettere*, uredio M. Guglielminetti, nav. delo, p. VIII.

[2] Marino se hvalisao i izazivao savremenike, ali i autoritete prošlosti, brojem novih žanrova koje je uveo u italijansku književnost (na primer *idilu*, *pisma u stihu*, *malu poemu*), u čemu ima i preterivanja, a i neistina. Up. V. De Maldé, *Nuovi generi e metri del Marino: Note e discussioni* u *The Sense of Marino*, *Literature, Fine Arte and Music of the Italian Baroque*, uredio F. Guardiani, Njujork-Otava-Torino, Legas, 1994, pp. 179–210.

[3] Nameru da objavi svoj epistolarij Marino počinje da pominje u pismima iz Pariza godine 1620, što će nastaviti i tokom 1621. Tako će jednom prijatelju napisati da u njima neće zaboraviti da ukaže čast prijateljima „posebno vama ko-

ji ste najdraži među dragima". Pripremanje ovog rukopisa (što valja uzeti s rezervom, jer je često, posebno kad bi se obraćao svom štamparu Čotiju, nabrajao kao završena dela od kojih neka nikad nije ni napisao) poklapa se s objavljivanjem *Adonisa* do koga je pesniku bilo najviše stalo. Kad je morao da prekine štampanje epa, onda bi intenzivnije pominjao izdavanje epistolarija, a kad bi mogao da nastavi, ostavljao bi pisma. Up. pisma br. 138, 144, 146, 153, 154, 160, 161 i 166 Guljelminetijevog izdanja kojim ćemo se i služiti u ovom radu.

[4] Tako se, na primer, iz pisama u kojima opisuje Murtolin pokušaj atentata, vidi da je nastojao da ta pisma, pored destinatora, pročitaju i prijatelji i književnici u Italiji (br. 47, 49, 50, 61). Delkorno iznosi podatak da su Marinova pisma puna pretnji Karliju, koji je pokušao da ga okleveta kod Inkvizicije, kružila Bolonjom, za šta je najverovatnije zaslužan sam pesnik. Up. C. Delcorno, *Un avversario del Marino: Ferrente Carli*, „Studi Secenteschi", XVI, 1975, p. 77. Upute destinatorima da po čitanju spale ili iscepaju pismo predstavljaju stalno mesto seičentističke epistolografije i najverovatnije ih možemo tumačiti u dijametralno suprotnom značenju: ukazujući na važnost poruke, sugerišu da pismo valja staviti na uvid što većem broju ljudi.

[5] U predgovoru zborniku radova s naučnog skupa posvećenog epistoli/pismu kao „manjem književnom žanru", G. Folena je i mogao godine 1985. da izjavi, danas bismo rekli, s obzirom na elektoronsku poštu, proročki: „Pismo je mrtvo! Živelo pismo!". Up. *Premessa*, „Quaderni di Retorica e Poetica", I, 1985, p. 5.

[6] Svakako da je Marinu, ne samo po vremenu, bila bliža neposrednija tradicija (Bembo, Aretino, Taso), nego ona starija s moralnom dimenzijom koju su Dante i Petrarka, svaki na svoj način, primereno svome dobu, pripisivali književnosti i sebi kao književnicima, pa samim tim i svojim poslanicama. Pisma Aretina koja mnogi danas smatraju pretečama novinarskog žanra, bila su izuzetno popularna. Tako, na primer, prva knjiga njegovih pisama u samo dve godine (1538–1539) doživela je šest izdanja.

[7] A. Quondam kao moto za svoju studiju u zborniku o retorici i modelima epsitolarne komunikacije u XVI veku uzima Montenjeve reči: „Ce sont grands imprimeurs de lettres que les Italiens. J'en ay, ce croi-je, cent divers volumes ..." (*Essais*, I X1). Između 1538–1627. u Italiji je štampano, ako se računaju i ponovljena izdanja, 540 knjiga pisama. Up. A. Quondam, *Dal „formulario" al „formulario": cento anni di „libri di lettere"* u *Le „carte messaggiere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, uredio A. Quondam, Rim, Bulzoni, 1981, p. 13, 30.

[8] Za renesansna pisma na italijanskom jeziku najvažnije su Bembove postavke, a iznad svega uverenje da je i u epistolografiji „narodni" jezik po svemu jednako vredan kao i latinski. O epistolografiji XV i XVI veka up. A. Greco, *Tradizione e vita negli epistolari del Rinascimento* u *Civiltà dell'Umanesimo*, uredila G. Tarugi, Firenca, Olschki, 1972, pp. 105–116; N. Longo, *De epistola condenda. L'arte di „componer lettere" nel Cinquecento* u *Le „carte messaggiere"*, nav. delo, pp. 177–197.

[9] Jedan od prvih takvih priručnika: B. Miniatore, *Formulario di epistole volgari*, Venecija, B. da Novara, 1487 (mnoga izdanja s varijantama u naslovu, npr. *Formulario de componere lettere volgar*, 1492). Najčešće ovakve „normativne instrumente" naručuju vladari, a namenjeni su određenoj vrsti korisnika, pre svega njihovim sekretarima, a i drugim dvorskim službenicima, kao npr: *Lettere di principi, le quali o si scrivona da' principi o a' principi, o ragionano di principi*, uredio G. Ruscelli, Venecija, G. Ziletti, 1562–1577.

[10] E. Tesauro, *L'Arte delle lettere missive*, Torino, B. Zapatta, 1674, pp. 217–218. Ovo delo, danas gotovo nepoznato (zna se samo za jedan sačuvani primerak prvog izdanja), u svoje vreme je bilo veoma popularno, pa i prevedeno na španski. Up. M. L. Doglio, *Lettera e „arte epistolare"*. L'Arte delle lettere missive *di Emanuele Tesauro* u *L'Arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare fra Quattro e Seicento*, Bolonja, il Mulino, 2000, p. 217. Važno je istaći da Tezaurov traktat predstavlja neku vrstu sume dotadašnje literature o pismu/epistoli, jer osim teorijskih okvira, daje mnoge primere, a i pravila o pisanju pisama, posebno vladaru.

[11] I kod Tezaura pismo i epistola su gotovo sinonimi. Uopšte, u svim periodima u kojima se pismo piše jednom destinatoru, s idejom da će kasnije biti štampano, ili barem pušteno da kruži, teško je napraviti oštru razliku između ova dva pojma. Svakako, pravljenje razlike na osnovu jezika (na latinskom – *epistola*, na „narodnom" – *pismo*), ima više praktičnu svrhu.

[12] E. Tesauro, nav. delo, p. 16, 155, 246, 316, cit. prema M. L. Doglio, nav. delo, pp. 217–218.

[13] U nauci postoje različita mišljenja o tome kako treba definisati *familiares*, pa samim tim i prevesti. U istom zborniku, na primer, Folena drži da su *familiares* suštinski ekvivalent *privatnim* pismima, dok Penačini smatra da predstavljaju užu kategoriju, jer spadaju u *privatna*, ali se sa njima sasvim ne poklapaju. Po trećem mišljenju *familiares* ne određuje samo pismo, već predmet pisma – „ono što se tiče porodice". U stvari, značenje „familijarnog" pisma se koleba između označavanja predmeta i oblika, i menja se, istina u nijansama, u različitim periodima. Tako, na primer, od sredine XVI veka više označava predmet, dok pre tog perioda i u XVII veku – formu. I humanisti su različito definisali

„familijarno" pismo, neki kao ekvivalent epistolarnom žanru, a neki kao vrstu pisma. Up. čitav broj „Quaderni di Retorica e Poetica", 1985, n.1.

[14] Up. A. de Nichilo, *La lettera e il comico* u *Le „carte messaggiere"*..., nav. delo, pp. 213–235; G. Ferroni, *Tra lettera familiare e lettera burlesca*, „Quaderni di Retorica e Poetica", 1985, n. 1, pp. 49–56.

[15] Ciceron je prvo dodao pismo kao obaveštenje, a onda je, zavisno od sadržaja i funkcije, pominjao i druge podvrste (npr. pismo kao razmena političkih shvatanja). Ciceronova pisma su prevedena na italijanski 1544. i otada do 1700. su doživela 24 izdanja, od toga samo u XVI veku 17. Međutim, neki humanisti su u razvrstavanju pisama primenjivali Aristotelova načela, a u XVII moda klasifikacije dosegla je svoj vrhunac (Loredano 52 vrste). Up. J. Basso, *La lettera „familiare" nella retorica epistolare del XVI e del XVII secolo in Italia* (pp. 57–65) i A. Pennacini, *Situazione e struttura dell'epistola familiare nella teoria classica* (11–15), „Quaderni di Retorica e Poetica", 1985, n. 1.

[16] Folena je mišljenja da je *privatno* pismo – svakako kao književni žanr – u stvari „italijanska kategorija" i da je nastalo kao plod želje da se sačuva i odbrani privatna, „familijarna" dimenzija koja je bila u opasnosti da je akademska i retorizovana zvanična književna tradicija istisne. Folena, takođe, ističe da je ovaj žanr postao zanimljiv za proučavanje upravo u trenutku kad doživljava krizu (uostalom kao i pisanje svih vrsta pisama, osim poslovnih), što je u krajnjoj liniji slučaj sa svim institucijama kojima preti „smrt", nav. delo, p. 6. Odista, italijanska književna istoriografija i, ono što bi Italijani nazvali „zvaničnom kritikom", bile su potpuno nezainteresovane za *privatna* pisma i uopšte epistolarni žanr, osim u funkciji piščeve biografije, eksplicitne poetike, itd. Sistematsko bavljenje i popisivanje, i to renesansnih epistolarija, počinje tek osamdesetih godina XX veka. Up. već navedeno delo *Le „carte messaggiere"*.., koje je deo projekta „Evropa dvorova" i J. Basso, *Le genre epistolaire en langue italienne (1538–1622). Repertoire cronologique et analytique*, Rim, Bulzoni, 1990.

[17] Kad se vratio u Italiju, Marino je ponovo hteo da štampa pisma, pa poverava posao jednom prijatelju koji traži od njega da ih unapred da na uvid cenzuri, jer se plaši da će zbog šaljivih pisama biti problema. Marino to očito nije uradio, a sledeće godine (1625) umire. Nikolini, jedan od priređivača, zajedno s Borcelijem, prvog potpunijeg izdanja, mišljenja je da Marino nije uspeo da sredi rukopis, ili, što je manje verovatno, da ga je spalio pred smrt, kao što je učinio i s nekim drugim delima. Up. G. Marino, *Epistolario*, uredili A. Borzelli i F. Nicolini, t. II, Bari, Laterza, 1911, p. 385.

[18] Još pred kraj života, a naročito nakon pesnikove smrti, počeli su oštri napadi na *Adonisa*, pre svega zbog lascivnosti, ali i kršenja aristotelovskih pravila

i narušavanja homogenosti narativnih planova u strukturi epa. Iz suprostavljenih stavova marinista i antimarinista nastala su mnoga teorijska dela.

Prvi izbor iz Marinovih pisama objavljen je 1627 (98 pisama), a pre ovog izdanja kružilo je 14 štampanih posveta i 10 značajnijih pisama. Naredne godine pojavljuje se drugo izdanje sa sto novih pisama, a 1629. treće sa 30 novih. Sudbina Marinovih pisama, što je i razumljivo, tesno je povezana s recepcijom pesnika u sledećim vekovima kad je štampano, i to veoma retko, samo po neko pismo. Tek u XX veku, nakon izdanja Borcelija i Nikolinija, pojavljuje se do sada najpotpunije, Guljelminetijevo. O utvrđivanju autorstva, problemu autentičnosti, dopunama i ispravkama, uporedi: B. Croce, *Versi tipici della poesia barocca* u *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931; C. Delcorno, *Appunti per l'Epistolario di G. B. Marino*, „Studi Secenteschi", IV, 1963, pp. 83–108; Id., *Un avversario del Marino*..., nav. delo, pp. 69–117; G. Morelli, *Lettere inedite di Giambattista Marino e Claudio Achillini*, „La Rassegna della letteratura italiana", LXXI, 1967, n. 3, pp. 419–426; A. Colombo, *Una lettera inedita del Marino ad Angelo Grillo*, „Rivista di letteratura italiana", V, 1987, n. 2, pp. 311–318; *„Ora l'armi scacciano le Muse". Ricerche sul Giovan Battista Marino (1613–1615)*, Rim, Archivo Guido Izzi, 1996, pp. 113–136.

[19] Up. pisma br. 138, 144. Prvo izdanje, međutim, ne poštuje Marinovu naznačenu podelu: *Lettere del cavalier Marino, Gravi, Acute e Facete, con alcune poesie dell'istesso* (1627).

[20] U Guljelminetijevom izdanju Marinova pisma su podeljena na *familiari* (*privatna*), *lettere dedicatorie* (*posvete*), *burlesche* (*šaljiva*), *poetiche* (*u stihu*) i *attribuite* (*propratna*). Da su podele uvek uslovne, vidi se iz pisma u stihu *A Matteo di Conca* koje bi s pravom moglo da se uvrsti u *šaljiva*: držeći se metričkih i stilskih karakteristika tipičnih za šaljivu pesmu u tercinama (*capitolo*), Marino opisuje svoje prvo tamnovanja u napuljskom zatvoru. Up. *Lettere poetiche* u *Lettere*, nav. delo, pp. 563–572.

[21] Marino je bio majstor u ovom žanru. Slavna su dva njegova pisma o prvim utiscima o Parizu i pariskom dvoru, Francuzima, njihovim običajima, načinu oblačenja i jeziku. Up. *Lettere burlesche* u nav. delo, pisma br. 6 i 7.

[22] Poslednje pismo – barem po sačuvanom korpusu – je od 15, a pesnik umire 26. marta u 56. godini.

[23] U *privatnim* pismima nema traga o njegova dva napuljska tamnovanja i bekstvu za Rim, dok je dosta pisama sačuvano o sužanjstvu u Torinu (opisi muka upućeni raznim adresatima prvenstveno služe da te moćnike i ugledne velikodostojnike navedu da izdejstvuju kod Savojskog vojvode oslobađanje pesnika i vraćanje njegovih rukopisa), nav. delo, pisma br. 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69.

[24] Ako je tačno da je pred smrt neka pisma spalio, onda bi se perspektiva same analize Marinovog epistolarija promenila, jer ako pretpostavimo da bi upravo ta pisma popunila današnje praznine, onda bi mnogo interesantnije bilo videti zašto je baš ovakvu sliku o svom epistolariju, odnosno o samom sebi, želeo da ostavi.

[25] Poci u samoći i progonstvu vidi dominante i traumatske crte Marinovog iskustva. Up. G. Pozzi, *Prefazione* u G. B. Marino, *L'Adone*, nav. delo, t. II, pp. 68–69.

[26] Giambattista Manso (1569–1645), u svoje vreme čuveni mecena (pomagao i Tasu čiju je biografiju napisao), mada mlađi od Marina, biće njegov zaštitnik kroz čitav život. Iako će ostati vezan za njega, pesnik će od godine 1593, pa do bekstva iz napuljskog zatvora 1600. biti na dvoru drugog poznatog mecene, Matea di Kapue (Matteo di Capua), kneza od Konke. Nakon prvih rimskih godina provedenih kod raznih prijatelja i uticajnih ljudi, Marino 1602. stupa u službu kardinala Pijetra Aldobrandinija (Pietro Aldobrandini), nećaka pape Klementa VIII, sa kojim se 1606. preseljava u Ravenu. Od 1608. u više navrata duže boravi u Torinu da bi 1610. ušao u službu Karla Emanuela I Savojskog. Na poziv Marije Mediči, majke Luja XIII, seli se 1615. u Pariz.

[27] Najstarija sačuvana pisma (1593–94), upućena upravo Mansu, njegovom „jedinom gospodaru“, uz ponizne izjave odanosti, ljubavi i poštovanja, obeležena su tim vrlo umilnim traženjem novca ili odlaganja duga. Dijametralno suprotna su pisma iz Pariza u kojima se neprestano hvali da „živi kao papa“, da je „bogat poput magarca“ i da ne zna šta će „s tolikim novcem“. Up. npr. pisma br. 1, 2, 3, 119, 121, 153.

[28] Taj ideal humanističko-renesansnog tipa delom je ostvaren u odnosu Lorenca Veličanstvenog s pesnicima Policijanom i Pulčijem, osobito u njihovoj zajedničkoj mladosti. Međutim, već u poznoj renesansi situacija se iz korena menja, pa tako jedan od učesnika dijaloga u traktatu *Segretario* (1593) B. Gvarinija (Guarrini) kaže za svoje doba: „kad bi se neko obratio ne samo vladaru nego bilo kom ko se samo malo uzdigao na način drevnih /rimske epistolografije/, rekli bi mu da je izgubio razum, jer druga su vremena, drugi su načini“. Cit. prema J. Basso, *La lettera „familiare“*..., nav. delo, pp. 62–63.

[29] Na primer, na putu iz Torina ka Parizu piše i u Lionu odmah štampa panegirik posvećen kraljici Mariji Mediči.

[30] Up. pisma br. 62, 67. Sam je svestan svog preterivanja u dodvoravanju i laskanju, pa jednom prijatelju kaže: „s onima koje odista volim nemam običaj da im kadim“ („con coloro ch'io amo da davero non uso di fare cerimonie“), čega se u stvari baš i ne drži. Up. pismo br. 144.

[31] „La reciproca scambievolezza, che lega insieme i principi ed i poeti, gli scetri e le penne, le corone dell'oro e quelle dell'alloro, ...“, stoji u pismu-posveti *Adonisa* Luju XIII. Međutim, u poslednjem trenutku ep namenjuje Mariji Mediči kojoj upućuje istu misao, samo opširnije datu. Pored navedenog dodaje i: „... uzajamni odnos između moći i pameti, hrabrosti i znanja, oružja i književnosti“ („... la vicendevole corrispondenza che passa tra la forza e l'ingegno, tra 'l valore e 'l sapere, tra l'armi e le lettere“). *A Maria de' Medici Dedica dell'Adone*, Pariz 1623, cit. prema *Lettere dedicatorie* u G. Marino, *Lettere*, uredio M. Guglielminetti, nav. delo, pp. 499–500.

[32] U pismu br. 99. Marino tvrdi da kao što je za spokoj neophodan piscu za rad potrebna „zaštita moćnika, ... tako za uzvrat slavi dičnih poduhvata potrebna je pomoć pisaca, da bi ih otrgnuli od zaborava“ („... sì come alla quiete degli studi è necessario il patrocinio de' grandi, ..., così allo 'ncontro la gloria delle operazioni inclite ha bisogno dell'aiuto degli scrittori, perché le sottraggano all'oblivione“). Na drugom mestu uzimajući za primer odnose Vergilija i Cezara, Lukana i Nerona, Ariosta i Tasa s porodicom d'Este, još detaljnije i, rekli bismo ogoljenije, objašnjava da pesnici nude moćnicima besmrtnost, a ovi njima lagodan život, pa zaključuje da je tako „kod gospodara nastao preplemeniti običaj da hrane slavne labudove“, a „kod onih koji pišu“ ustalila se „drevna navika da posvećuju knjige velikim vladaocima ako ni zbog čega drugog a ono da bi sebi obezbedili ... sigurnu odbranu od tuđe zlobe...“ („... è nato ne' signori il nobilissimo costume di nutrire i cigni famosi ... d'altra parte ... si è derivata in coloro che scrivono l' antica usanza del dedicare i libri a gran maestri, a' quali non per altra cagione sogliono indirizzargli se non per procacciarsi ... sicura diffesa dall'altrui malignità...“), nav. delo, pp. 500–501. Kod Marina to nije, ili nije samo, literarni topos, kao što to, uostalom, nije bio ni kod Petrarke: „Credete voi, che Cesare, o Marcello/ o Paolo od African fossin cotali/ per incude già mai né per martello?/ Pandolfo mio, quest'opere son frali/ al lungo andar, ma 'l nostro studio è quello/ che fa per fama gli uomini immortali“, *Rime*, CIV, 9–14.

[33] „... a dirne il vero, non conveniva allo splendore di quell' unico sole altra penna che di questa unica fenice, né doveva il più degno prencipe di questa età esser da altri cantato che dal prencipe della moderna poesia“. Posveta uz penegirik Karlu Emanuelu upućena je sinu Savojskog vojvode, Vitoriju Amedeu. Iako ju je napisao sam Marino, potpisao ju je grof Roviljasko (Rovigliasco), što pesniku omogućava da se bez zazora hvali. Up. *Dedica del „Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele I duca di Savoia“* (Torino 1608), nav. delo, p. 600. Istina, vojvoda nije prezao da tog „feniksa“ utamniči navodno zbog uvreda nanetih njegovom veličanstvu i da ga, i pored pritisaka, uporno drži u zatvoru u strahu da će ga, jednom kad se nađe na slobodi, pesnik još gore ismejati i „pretvoriti panegirike u satire“, nav. delo, pisma br. 62–76.

[34] Up. pismo br. 153. Ponekad se ta pragmatičnost da naslutiti i iz pisama velikodostojnicima: „Veoma bih želeo da moja snaga bude jednaka vašoj dobroti da bih mogao da vas slavim onoliko *koliko vi meni vredite*" („Ben vorrei cha la mia virtù fosse pari alla sua bontà, per poter altretanto celebrar lei *quanto ella giova a me*"). Up. pismo br. 166. (Kurziv M.Z.)

[35] Paradigmatičan je odnos pesnika Fulvija Testija (1593–1646) prema porodici d'Este, svojim zaštitnicima. Doljo, analizirajući njegova pisma, tvrdi da mu je dvor središnji motiv epistolarija i da je u stvari živeo za dvor, jer je to bilo jedino mesto civilizovanog življenja, etičko-estetički ideal kome je pripisivao i stilski ideal. O Testijevom epistolariju kao pokazatelju određenog tipa služenja gospodarima up. M. L. Doglio, *Il segretario barocco: le lettere di Fulvio Testi* u *L'Arte delle lettere*..., nav. delo, pp. 171–193.

[36] „Io servo (non ha dubbio), ma non mi posso vergognare della mia servitù, poiché servo ad uno de' primi re del mondo; e soggiungo che molti prencipi vi sono che si recherebbono a gloria servire nella medesima maniera. Duemila scudi d'oro di pensione, oltre i donativi, ed esser libero da qualsivoglia obligo di corteggio son condizioni molto onorevoli, e vi ha in Roma cardinali che non hanno tanto." Ovo pismo, pisano prijatelju Fortunijanu Sanviteleu iz Pariza 1620. godine (br. 143), tim je značajnije ako se uzme u obzir da je Marino najveći deo života proveo služeći po raznim dvorovima, najčešće u svojstvu sekretara, što i jeste bila dužnost tipična za pisce onoga vremena. I pored te samosvesti i položaja za koji se sam izborio, gorko zvuče reči istom tom Sanvitaleu koji mu pri kraju karijere nudi novi posao. Pošto mu saopštava da ne može da spadne s konja na magarca, odnosno da ne može, pošto je služio „najvećem kralju na svetu pod tako časnim uslovima", da se zaposli drugde, dodaje: „Pored toga, *već sam sit dvorova i ne mogu više*, i pošto mi je Bog dao načina da se oslobodim nužde, odlučio sam da po svome proživim godine koje mi preostaju u odmoru i miru" („l' aver servito al maggior re del mondo con condizioni tanto onorevoli, d'impiegar la mia persona altrove. Oltre *ch'io sono già stracco delle corti e non ne voglio più*; e poiché Iddio mi ha dato il modo d' uscire di necessità, mi delibero di vivere a me stesso gli anni che mi avanzano con qualche riposo e tranquillità", kurziv M. Z.).

[37] M. L. Doglio, *Lettera e „arte epistolare"*. *L'Arte delle lettere missive di Emanuele Tesauro*, nav. delo, p. 220.

[38] Priređivač pesnikovih pisama, u sasvim drugačijem kontekstu, tvrdi da je Marinu jedino pismo moglo da garantuje, i to u više sredina, potvrdu kulturne i stilske novine njegove poezije. Pisma su davala oblik i smisao „neprestanom snu pesnika da osvoji jedan takav književni *liderschip* priznat od vladara koji se nikada nije usuđivao ni da sanja renesansni pisac, isuviše često nesposoban da se oslobodi ekonomske zavisnosti od plemića-mecene". M. Guglielminetti, *Introduzione* u G. Marino, *Lettere*, nav. delo, p. VI.

[39] Stari pesnikovi biografi, a pod njihovim uticajem i mnogi književni istoričari i kritičari, pa čak i u novije vreme, odista su Marina predstavljali kao samoljubivog, koristoljubivog, preterano ambicioznog i sebičnog pisca koji, učauren u sopstvenu važnost, ništa oko sebe ne primećuje i koga ništa ne interesuje tako da čak ne uči ni francuski jezik iako je toliko godina proveo u Parizu. Tek minuciozna analiza *Adonisa* omogućila je Pociju da ponudi sasvim drugačiju sliku pesnika kao veoma lucidnog književnika i vrlo pažljivog posmatrača političkih događaja. Up. *L'elemento storico e politico-sociale* u *Guida alla lettura* u G. B. Marino, *L'Adone*, nav. delo, t. II, pp. 65–68.

[40] Pismo br. 137.

[41] „Lovor se sasma slaže s maslinovim grančicama, a Muze najviše na svetu vole mir... Međ mačevima nema mesta za pera, a od buke truba ne može da se čuje umilni zvuk lire" („Gli allori hanno gran simpatia con gli ulivi, e le Muse amano oltremodo la pace... Tra le spade non hanno luogo le penne, e tra gli strepiti delle trombe non si può sentire la soavità della lira"). Up. *Lettere dedicatorie* (pismo br. 9) u *Lettere*, p. 474. Očito je da su Marinovi razlozi te navodne nezainteresovanosti bili sasvim drukčiji od stava humanista koji su, posvećeni višim stremljenjima, gajili prezir prema svemu što ima veze sa savremenošću. Up. A. Greco, nav. delo, p. 120.

[42] Up. pismo br. 48. Marino je iz raznih razloga često bio na udaru Inkvizicije. Tako, na primer, bolonjski pisac Ferante Karli, član akademije *dei Gelati*, da bi se osvetio Marinu zbog nipodaštavanja njegove poezije, pokušava da utiče i na samog vojvodu a i na red svetih Mauricija i Lazara da mu oduzmu titulu „cavaliere", preteći da će objaviti u Torinu i Bolonji sudske spise iz procesa koji je Inkvizicija vodila protiv pesnika godine 1609. Često su se u to opasno vreme čisto književni sporovi pretvarali u veliku, konkretnu opasnost po Marina. Up. C. Delcorno, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli* ..., nav. delo, pp. 69–117. Iz pisama posredno saznajemo i o uticaju Inkvizicije na izdavaštvo u Italiji u odnosu na Francusku. Najrečitije je pismo izdavaču Čotiju u kome pesnik kaže da će u Parizu štampati *L'Adone* i *La Strage de gli innocenti*, jer bi ih inkvizitor u Veneciji „kastrirao". Istom destinatoru saopštava da će ep objaviti u Francuskoj, jer će tu moći da prođu neke „lascivette amorose", nav. delo, pisma br. 115 i 133.

[43] *Galerija* je prvi put štampana 1619, ali zbog mnoštva grešaka sam pesnik je uništio gotovo celokupno izdanje, tako da je ponovo objavljena 1620. I po sa-

mom naslovu, a posebno tematici, ovo je vrlo originalna zbirka pesama u kojoj Marino, uzimajući za predložak određena dela figuativne umetnosti, pored slavljenja njihovih autora i svojih tumačenja, pokušava da dokaže da se rečima i stihom može „slikati“, odnosno predstaviti crtež i boja i još bolje i upečatljivije izraziti pokret i unutrašnja preživlajvanja likova. Ubeđen da je poezija iznad slikarstva i vajarstva, Marino u suštini pokušava da sredstvima jedne dočara dejstvo druge umetnsoti. Zbirka je podeljena na *Slike* (razvrstane prema tematici na mitološke i biblijske sadržaje, i na *portrete*, koji se, sa svoje strane, dele na mnoge podgupe, i najzad na *igrarije*) i *Skulpture* (koje se dele na *statue*, *medalje*, *reljefe* i, opet, *igrarije*).

[44] Up. pismo br. 154. Dovoljno je pročitati s kojim ushićenjem posmatra dobijenu Kastelovu *Veneru* da bi se shvatilo to „luđenje“: postavivši je naspram postelje, na mesto – kako Guljelmineti ističe – rezervisano za svece, povazdan joj se divi, u bolesti mu je jedina uteha i toliko je na nju „ljubomoran“ da je odbio da je da prijateljima koji su je usrdno tražili da bi napravili kopiju. Iako „lepo i dobro“ sami po sebi pripadaju svima, ipak on želi da sam „despotski“ uživa u toj lepoti (pismo br. 26). Up. i M. Guglielminetti, nav. delo, p. V.

[45] I Napulj gde se rodio i umro, i gradovi u kojima je službovao i duže boravio (od Rima preko Ravene, Torina do Pariza), kao i Bolonja i Venecija koje je često posećivao, bili su veliki, međusobno veoma različiti, umetnički centri toga doba. U svim tim gradovima Marino je uvek bio u kontaktu s najpoznatijim slikarskim akademijama i najslavnijim umetnicima.

[46] Bernarda Kastela u jednom pismu iz Rima 1603. godine moli za „neku mrvicu čudesa njegove ruke“ („qualche particella de' miracoli della sua mano“), iako je svestan da je ta molba isuviše smela, što u sledećem pismu, još više se dodvoravajući, ponavlja. Up. pisma br. 20 i 21. Da bi nagovorio Ludovika Karačija da mu pokloni sliku, služi se argumentom da je slikarsko platno „trošno“, a da boje mogu vremenom „izbledeti“, dok će njegove pesme u slavu slikara večno trajati (pismo br. 41).

[47] Up. pismo br. 132. Izdavaču Čotiju piše: „... znajte da i kad biste mi dali najveća blaga ovoga sveta, ne bi mi bila toliko dragocena kao što su mi slike i crteži, jer sve što imam trošim na to“ („...e sappia che, se mi donasse i maggiori tesori del mondo, non mi sarebbono tanto cari quanto mi sono le pitture ed i disegni, poiché tutto quel poco ch'io ho lo spendo in questo“ (pismo br. 146).

[48] „Pravim galeriju u Napulju, u odista prekrasnoj kući, i tu sam sakupio mnogo knjiga, sve samih odabranih i izvrsno uvezanih, čija vrednost prelazi 3000 škuda. Da bi je ulepšao svim mogućim ukrasima želim da je ispunim raznim slikama dobrih majstora koje sam sam izabrao“ („Fo una galeria in Napoli in una casa molto deliziosa, e quivi ho raccolta una quantità di libri tutti scelti ed egregiamente legati, che passsano la somma di tremila scudi. Per arricchirla d'ogni ornamento possibile, voglio circondarla di diversi quadri di buona mano a mia fantasia“). Up. pismo br. 154. Taj svoj naum na koji je trošio osim para i ogromnu energiju i koji mu jednog trenutka, uz književnost, postaje suštinski smisao života, nažalost nije ostvario, jer se veći deo slika na putu iz Francuske izgubio, a i zato što je po povratku u rodni Napulj, ubrzo umro.

[49] Pri tome se iz pisma u pismo služi kao nekom formulom: „svi znalci su ga /delo/ ocenili prelepim“ („da tutti gli intendenti della professione è stato giudicato bellissimo“), na drugom mestu – „čudom“ („un miracolo“). Up. na primer pisma br. 67, 72, 100.

[50] Da je bio veliki znalac i da je to hteo i da pokaže, vidi se po njegovom izboru najboljih slikara u *Svetim besedama*: katalog sadrži imena 93 umetnika (među kojima su i Direr, Rafaelo, Parmiđano, Ticijan, Đorđone, Veroneze, Tintoreto). Za neke od njih daje i u čemu su veliki, na primer Đorđone u senčenju, a Ticijan u portretima. U *Adonisu* (VI, 53–57) navodi isti broj slikara, ali je ovaj izbor moderniji, jer uvrštava i žive slikare. Za ovaj izbor Poci tvrdi da je zadivljujući po pronicljivosti i obaveštenosti o tadašnjim tokovima u slikarstvu. Up. G. Pozzi, komentar uz G.B. Marino, *L'Adone*, nav. delo, vol. II, p. 336. Dela većine umetnika iz ovog drugog kataloga ili su opevana u *Galeriji*, ili se pominju u pismima.

[51] „... io stimo più una linea della sua mano che tutti i tesori del mondo“ (npr. pismo br. 27).

[52] „Dall'altra parte vorrei ch'ella si ricordasse de' patti e delle promesse: cioè che mi manderebbe qualcosa ogni volta ch'io le scrivessi“ (pismo br. 60). Pesnik je svestan da često preteruje u tim svojim molbama, porudžbinama i požurivanju, ali se pravda time što toliko „želi i žudi“ da poseduje slike (br. 148).

[53] Up. posebno pismo br. 154, ali valja naglasiti da u većini pisama iz Pariza Marino naručuje slike i obaveštava o onome što je već sakupio i što mu još nedostaje za njegov budući muzej.

[54] Tako se, na primer, u pismu Karačiju, uz sve izjave divljenja i poštovanja, ipak usuđuje da mu predloži tehniku (crtež ili akvarel). Up. pismo br. 40. Kastelu neprestano sugeriše teme, pa u pismu iz Torina (1613) javlja da mu od mitova za njegovu *Galeriju* nedostaju *Venera*, *Evropa* i *Narcis*, a onda dodaje da mu šalje i mere da bi znao gde treba da ih smesti (br. 78). U pismu br. 153. moli prijatelja Sanvitalea da mu kupi Spadin crtež koji treba da bude „tri i po pedlja dužine i tri pedlja širine“, a da želi „Apolona kad ustreljuje Pitona“ („La misura del quadro ha da essere tre palmi e mezzo d'altezza e tre di larghezza e vorrei Apollo quando saetta il Pitone“).

[55] Iz samih pisama se vidi da se dopisivao i s drugim slikarima, ali taj deo epistolarija nije sačuvan.

[56] Bernardo Castello (1557–1629), đak Luke Kambijaza (Luca Cambiaso), formirao se u ambijentu đenovljanskog poznog manirizma. Bio je vrlo uticajan na prelazu dva veka. Družio se s Tasom, a pored Marina dopisivao se i s pesnikom Kjabrerom. Marino u *Galeriji* pominje pet njegovih dela, a u jednom sonetu (*Gerusalemme del Tasso istoriata da Bernardo Castello*, *Pitture*, *Capricci*, 5) upravo slavi njegove ilustracije Tasovog epa koje mu je i obećao. U *Adonisu* ga naziva „il mio Castel“ (VI, 54, 5–8).

[57] Ludovico Carrac(c)i (1555–1619) iz Bolonje osnovao je, zajedno s rođacima Anibalom i Agostinom, akademiju *degli Incamminati* koja je postala veoma važan umetnički centar na prelazu manirizma u barok, i to ne samo za slikarstvo, već i za teorijsku misao. Opšte je prihvaćeno mišljenje da su slikari iz ove porodice imali odlučujuću ulogu u razvoju figurativnih umetnosti. Marino je prilikom svojih boravaka u Bolonji posećivao ovu akademiju. U *Galeriji* su opevana dela sve trojice Karačija.

[58] Annibale Mancini se pominje i u *Galeriji* kao autor *Ercole incoronato da Pallade* a i u Tasonijevim pismima (Bolonja, 1901, I, pp. 117–119), ali i dalje se ne zna o kom se slikaru radi. Iz pisma se vidi da ga je Marino poznavao, moli ga da mu pošalje „crteščić“, po merama koje mu je poslao, daje mu slobodu pri izboru teme, uz ogradu da ne bi trebalo da bude ni religiozna ni lascivna, već po mogućstvu mitološka. Marino ga očigledno ceni jer izjavljuje da ne želi da njegova knjiga (*Galerija*) u kojoj će biti raznih izvrsnih majstora ostane bez njegove „slave“ (pismo iz Torina, 4. IX 1612).

[59] Guljelmineti tvrdi da je Fortuniano Sanvitale (1564–1626), rodom iz Parme, bio slikar i pesnik, član parmske akademije *degli Innominati*. Medjutim, Simon je doveo u sumnju ovu tvrdnju, naglašavajući da se Sanvitale ne pominje ni u jednom repertuaru slikara, ni u istorijama umetnosti. On dalje navodi da se iz 17 Marinovih pisama ovom umetniku vidi da su bili dosta bliski prijatelji, ali da u tim pismima ne samo da nema narudžbina, već se uopšte i ne pominju figurativne umetnosti. Stoga se pita da li je tome uzrok osrednjost ovog umetnika, da bi na kraju zaključio da se Marino dopisivao samo s trojicom slikara. Up. R. Simon, *Giambattista MARINO et les artistes de son temps d'après l'*Epistolario u *La correnspondance*, Act du colloque Internationalle 4–6 octobre 1984, Aix-en-Provence 1985, pp. 263–264. Međutim, ako pažljivo pročitamo pisma videćemo da je Sanvitale bio pesnik: neprestano šalje Marinu svoju poeziju, a ovaj je preterano i konvencionalno hvali. Ali nije tačno da oni o umetnosti ne razgovaraju. Naprotiv, Marinu Sanvitale služi kao jedan od najvažnijih „dobavljača“.

Istina, u poslednjim pismima (br. 191, 195, 220) pominje se neki portret Sanvitale koji on šalje Marinu. Upravo u pismu njemu prvi put se pominje Marinov naum da pripemi svoj epistolarij za štampu, a iako mu je obećao da će ga pomenuti u *Adonisu* od njegovog imena nema ni traga.

[60] Počeli su da se dopisuju kad je Marino bio u Rimu (1603–1604), da bi nastavili i za vreme pesnikovog boravka u Raveni i Torinu. Barem po sačuvanim pismima, izgleda da se nisu dopisivali dok je Marino bio u Parizu, a obnovili su prepisku po njegovom povratku u Italiju (1623–1624).

[61] Up. pisma br. 26, 27, 31.

[62] „... e si potrebbe scherzare sopra qualche favoletta antica, come sarebbe per esempio quella di Salmace e d'Ermafrodito, rappresentandoli ignudi ed abbracciati in mezzo della fontana... facendosi per aventura scrupolo di essercitare la sua mano in fantasie oscene e lascive, poiché la cosa a da rimanere nello studio di un signore, né si mostrerà a persone se non care...“, pismo br. 40.

[63] Po učestalosti i upornosti posebno poglavlje u narudžbinama predstavljaju poruke venecijanskom slikaru Đakomu Palmi (Giacomo Palma) koji kao da se oglušuje o pesnikove molbe upućene najčešće preko Čotija. Marino želi da nešto njegovo uvrsti u svoj muzej, jer je „u bojama čudesan“, ali i moli svog štampara da bdi nad onim što slika, „pošto u poslednje vreme brine više o zaradi, nego što prilježno radi“ („... lavora per lo più a fin di guadagno senza molto studio“). Up. pismo br. 139, ali i 111, 113, 133, 141, 142, 146, 158, 160, 162, 163.

[64] Na jednom mestu on će Čotiju čak izreći ovakav sud: „Ali ovde je malo izvrsnih majstora u crtežu i, najzad, ne mogu se uopšte naći takvi kao što su Tempesta, Reni, Valezio, niti Moracone“ („Ma qui ha pochi maestri che posseggano eccelenza di disegno: ed infine non si ritrovano per tutto i Tempesti, i Reni, i Valesi né i Morazzoni“, br. 138). Kasnije će istom adresatu reći za francuske slikare da jedino valjaju u porteretima, a da su sasvim nevešti u slikama biblijske tematike, osim ponekog ko je učio u Italiji (br. 163). Od francuskih umetnika pominje samo pariskog slikara Martina Freminea (Martin Fréminet, „il Fulminetto“). U starijoj literaturi postoji podatak da je Marino otkrio i bio zaštitnik mladom Pusenu, šta više da ga je i poveo sa sobom u Italiju. Međutim, o ovom slikaru nema traga u pismima, a ni u drugim delima, pa se danas to smatra delom legende.

[65] Đuzepe Čezari (Giuseppe Cesari, „il Cavlier d'Arpino“), predstavljao je gotovo simbol manijerističkog doba i bio zvanični slikar papskoga dvora. Marino ga često pominje u rimskom periodu, od trenutka kad mu popravlja oštećenu Kastelovu *Veneru*. U Rimu se Marino družio i s Karavađom, upravo kada je ovaj slikar sarađivao s Arpinom. Pored drugih umetnika, na primer Renija, i Karavađo je načinio pesnikov portret. Iz pisama se vidi da Marino nije bio naročito za-

dovoljan tim radovima: „... u Rimu su uradili hiljade mojih portreta, ali po mom mišljenju malo njih su uspeli“ („... di me in Roma sono stati fatti mille ritratti, ma pochi, al mio parere, hanno colpito“, br. 195).

[66] Up. pisma br. 40, 41.

[67] „... non parlo di dissegni alla mano e delle pitture ad oglio, perché credo che non vi sia prencipe il quale in questo non mi ceda, e l'affermo sicuramente“. Up. pismo br. 175. Valja naglasiti da danas o nekim izgubljenim slikama znamo jedino iz Marinovih zapisa.

[68] Upućivanje na klasične delove retorike s posebnim naglašavanjem *elocutio* tipično je za priručnike i teorijska razmatranja epistolarnog žanra, a implicitno i za same epistolarije kraja XVI i početka XVII veka. Na kritike onih koji su smatrali da preterano ukrašavanje prelazi granice epistolarnog stila, teoretičari i pisci pozne renesanse i baroka branili su se mišljenjem Demetrija iz Falerona po kojem – barem kako su oni tumačili – pismo mora biti elegantije od dijaloga, jer se u dijalogu govori improvizovano, a pismo se piše promišljeno. Tako, na primer, Anđelo Grilo (Angelo Grillo), pesnik i autor najobimnijeg štampanog epistolarija toga doba, tvrdi da u dopisivanju s ličnostima na višem položaju valja upotrebljavati „što kitnjastiji i bujniji stil“, a i uopšte se pita kako može nekom pasti na pamet da piše pismo bez ukrasa. Cit. prema A. Quondam, *Le „carte messaggiere“*, nav. delo, p. 145.

[69] Ovakvo mišljenje gotovo je izuzetak među onima koji se bave pismom/epistolom: A. Pennacini, *Situazione e struttura dell'epistola familiare nella teoria classica*, nav. delo, p. 13. O Ciceronovom poimanju epistolografije: A. Cavarzere, *La corrispondenza di Celio e la precettistica di Cicerone*, „Quaderni di Retirca e Poetica“, 1985, n. I, pp. 25–32.

[70] „Ma il nostro secolo più ingegnoso che saggio, facendo minor caso della sostanza che degli acidenti, colloca le virtù nell' estremo e non nel mezzo; onde non pregia niuna lettera se non è ornata di tante gemme e mascherata con tante cerusse e tanti lisci che ogni clausoletta paia una maraviglia“. E. Tesauro, *L'Arte delle lettere missive*, nav. delo, p. 316; pp. 36–37, cit. prema M. L. Doglio, *Lettera e „arte epistolare“...*, nav. delo, pp. 218; 222–223.

[71] Služeći se Ciceronovim dosetkom, Tezauro „stile piano“ poredi s lepom nagom Venerom, ukrašenom jedino samom sobom, a „stile figurato“ s urešenom i nakićenom Venerom. Odnosno barokni stil je onaj koji se umesto doslovnog značenja „služi čestim metaforama, aliteracijama i antitezama, složenim i dugačkim rečima“ („usa metafore frequenti, alliterazioni e antitesi, parole composite e sesquipedali“), nav. delo, pp. 316–317, cit. prema M. L. Doglio, nav. delo, p. 223.

[72] Kao da je mogao da čita Tezaurov tekst u kome veliki teoretičar naglašava da se umeće sastavljanja pisama mukotrpno stiče i da je pre no što se njime ovlada potrebno mnogo vežbe, mnogo pokušaja, kao i čitanja raznih knjiga pisama. Up. nav. delo, pp. 404–405, cit. prema M. L. Doglio, nav. delo, p. 219.

[73] Gaspare Murtola (umro 1624) pisao je poeziju na latinskom i italijanskom, između ostalog i spev o stvaranju sveta *Della creazione del mondo*. Osetivši se očito ugroženim dolaskom tada već slavnog Marina u Torino, Murtola počinje da širi posprdne sonete protiv njega (potom štampane kao *La Marineide*), na šta mu čuveni Napoletanac odgovara još žešćim sonetima (*La Murtoleide*).

[74] „... hteo je na kraju da mi vrati *zvižduk* za *zvižduk* (Marino svoje sonete protiv Murtole naziva *Zviždučima– Fischiate*), jer odista još mi uši *zvižde* od praska pucnja gotovo kao da je bila artiljerija. Verujem da je hteo da mi nanese brazgotinu (znači i: uvredu) i da me zaspe petardama“, nav. delo, p. 75.

[75] „... per purgar la mia riputazione di qualsivoglia macchia... ho stimato necessario con questa lettera dichiarare apertamente la verità del fatto, divisando con ogni confidenza e semplicità... Tutto ciò ... le sarà confermato da personaggi auttorevoli... io mi confesserò degno di qualunque supplicio ed indegno di quel sacro abito del quale si compiacque V. A. d'onorarmi“, nav. delo, p. 77. „Odora“ koju pominje Marino tiče se reda sv. Mauricija i Lazara koju je on svečano obukao kad je postao vitez toga reda po nalogu Savojskog vojvode.

[76] „Ma chi può nascondersi dagli occhi della invidia? ... s'ella sa ritrovar l'ombra non è il corpo, e rintracciar l'orma non si mette il piede?“, nav. delo, p. 78. *Zavist* i kao realna životna pretnja, i kao tradicijom ustanovljen književni motiv ponovo aktualizovan u eri dvorova.

[77] „Nikada ne bih poverovao da će se podražavanje pretvoriti u očajanje, rasprava u okršaj, pisanje u ubistvo a pesnik u ubicu“. „Ako je očekivo čast bez zasluga, bio je bahat. Ako je verovao da će doseći slavu bez napora, bio je budalast. Ako je zavideo onome ko ju je već dosegao, bio je zao“, nav. delo, p. 86. Valja reći da Marino često koristi konstrukcije ovoga tipa: tako, na primer, u već pomenutoj *Posveti* vojvodinom sinu uz panegirik Karlu Emanuelu I pet uzastopnih rečenica gradi na istom principu počinjući : „Non per ....“, up. *Lettere attribuite*, 1, p. 597. Ponekad su takve konstrukcije date i u pravom *versus rapportatio*: „... /la divota penna del cavalier Marino/ – umilmente, prontamente, meritamente – dona, dedica, consacra“ („... /odano pero viteza Marina/ – ponizno, spremno, po zasluzi – daruje, namenjuje, posvećuje“). Up. *Lettere dedicatorie*, 4, p. 461.

[78] „Oprostite prirodnoj mahnitosti njegova uma. Sažalite se na đavolje iskušavanje. Pripišite i jedno i drugo ljubomori...“ („Scusi la natural frenesia del suo

cervello. Compatisca la tentazione del demonio. Condoni l'una e l'altra alla gelosia..."), nav. delo, p. 94.

[79] Dva su načina isticanja sopstvene ličnosti. U prvom, objašnjavajući neke Murtoline postupke, eksplicitno govori o sebi: „Kažem, dakle, da ja u svađama i neslaganjima nikada nisam uživao, čak sam se svim silama trudio, što i priliči mome niskom položaju, ne da drugima činim nažao već da im služim, i uvek sam nastojao ne toliko da istražujem spise koliko da tražim mir. Ne želim to da pripišem moralnim vrlinama, odeždi izabranih, već sopstvenoj prirodi, naklonjenoj spokoju" („Dico adunque ch'io delle risse e delle dissensioni non mi sono dilettato già mai, anzi ingegnandomi con ogni sforzo, secondo la bassezza dello stato mio, non dispiacere ma di servire altrui, fui sempre, più che degli studi stessi, della pace studioso. Né questo voglio io attribuire a virtù morale, abito della elezione, ma a propria condizione della mia natura, amica della tranquillità"). A u drugom, eksplicitno govoreći o Murtoli, implicitno ističe svoju vrednost: „Odista, želeći da se sa mnom takmiči, on je pokazao da me ceni više no što zavređujem, i takvim me držeći pomislio je da mu se može desiti ono što se desilo ptičici koja se, da bi letela visoko, popela na leđa orla..." („Veramente con voler concorrer meco egli dimostrò di riputarmi assai più ch'io non sono, e con reputarmi tale pensò potergli, per aventura avvenire quel che avvenne all'uccelletto, che per volare in alto montò sopra le spalle dell'aquila..."), nav. delo, pp. 77–78, 80.

[80] „I šta će zviždući poruga s zviždanjem topova?", nav. delo, p. 86. Reč *fischiata* opet je upotrebljena u pravom i prenesenom značenju, ali u celoj konstrukciji gubi svaki trag ironično-komične konotacije.

[81] Pored nekoliko navedenih, koja počivaju na etimološkoj figuri, česta su i ona ustrojena na zvučnom efektu *paronomazije*: „ringraziandola ... di tante grazie", „mi scuso e m'accuso", „né di sapere, né di sapore", „le rispondo e le corrispondo".

[82] Danteovi stihovi nisu, kako kaže Marino, upućeni Beatriči i nisu sasvim precizno citirani. Up. kanconu „Io sento si' d'amor la gran possanza" u zbirci *Rime*.

[83] Još je pesnikov savremenik pisac Karlo de Dotori kritikovao „naduveni" epistolarni stil Marina nazivajući ga „naš Azijat". Up. M. L. Doglio, *Le* Lettere famigliari *di Carlo de' Dottori* u *L'Arte delle lettere*..., nav. delo, pp. 195–197.

III

METRIKA BAROKNE POETSKE PRAKSE

Pitanje koje se odmah na početku nužno nameće jeste da li se s pravom može govoriti o baroknoj versifikaciji, kao što se može o baroknoj poetici, retorici i stilu, odnosno da li se i na nivou metrike mogu uočiti suštinske novine i svojstva koja baroknu odvajaju od pređašnje versifikacione tradicije. Mada se, na primer, Marino dičio žanrovskim i metričkim novinama koje je uneo u italijansku poeziju[1], ne možemo reći da je u baroku nastao ijedan novi lirski ili stihovni oblik[2]. Ali kao što je slučaj s tematsko-stilskom komponentom barokne poezije i poetičko-teorijskom mišlju, tako je i s novinama na metričkom planu. I u ovom slučaju novo nastaje promišljenim otklonom, menjanjem i kombinovanjem dotadašnjih formi i stihova i poigravanjem s njihovim mogućim metametričkim značenjima.

Iako je Marino, kao što smo već videli, apsolutni protagonista ovog perioda, u svim istorijama književnosti i radovima opštega tipa posvećenim baroknoj književnosti ističe se kao osoben fenomen, upravo kad je versifikacija u pitanju, slučaj pesnika Gabrijela Kjabrere[3]. S jedne strane on je predstavnik klasicističke struje u XVII veku, „antimarinista“ i čuvar prave poezije, kako ga je Arkadija doživljavala, što se u savremenoj nauci problematizuje, a s druge, najveći je inovator, mnogo veći od Marina i ostalih končetističkih pesnika, na polju metrike.

I odista, pod uticajem francuskih pesnika Plejade, a u skladu s vlastitom klasicističkom poetikom, Kjabrera pokušava da prenese u

italijanski metrički sistem ritam antičkog, posebno grčkog stiha. Svestan da se osnovna odlika antičkog versifikacionog sistema, kvantitet, ne može adekvatno transponovati u tonsko-silabički, pesnik se trudi da to ostvari upotrebom tradicionalnih italijanskih stihova, često i ređih, u potpuno novim i sasvim neobičnim kombinacijama u odnosu na dotadašnje, ali i potonje metričke konvencije, kao i eksperimentišući raznim nekanonskim načinima rimovanja[4]. Kjabrerino metričko iskustvo postaje egzemplarno za sva buduća ispitivanja mogućnosti pronalaženja italijanskih ekvivalenata klasičnog metra, a zasigurno se ne bi smatralo toliko značajnim da svoje najplodonosnije i umetnički najuspelije ostvarenje nije dobilo u slavnim Kardučijevim *Varvarskim odama* (*Odi barbare*).

Međutim, i pored navodne Marinove metričke neinventivnosti, ipak je ovaj pesnik i u versifikaciji „barokno moderan". Na svoj osoben način a u skladu s vlastitom poetikom i on učestvuje u procesu ponovne aktualizacije klasičnih oblika. Rečiti primer Marinovog postupka jeste upotreba takozvanog *endecasillabo sdrucciolo* (jedanaesterac čija poslednja reč ima naglasak na trećem slogu od kraja) unutar epa *Adonis*, stiha koji se početkom XVII veka doživljavao kao stih za niže registre[5]. Marino u VII pevanju, u pet oktava (118–122) dosledno upotrebljava ovaj stih i tako gradi određenu vrstu pesme, odnosno žanrovsku mikro celinu unutar makro celine epa: *ditiramb*. Tipično za njegovu poeziju, ovoga puta pomoću metričkih elemenata, on vodi dijalog i s bližom (Policijanom, pre svega) i daljom književnom tradicijom uspostavljajući na taj način novo, potom kanonizovano, metametričko značenje ovog stiha. U tom svom intertekstualnom metričkom (i ne samo metričkom) tkanju, Marino usložnjavajući taj novo-stari predloženi oblik, pokazuje pravo majstorstvo i još više ističe njegovo drugačije značenje: osim poslednje reči i dve prethodne su proparoksitone[6].

Ta tendecija, posve koherentna baroknoj poetici, zasnovanoj, kao što smo videli, i u teoriji i u praksi, na *ingenioznosti* i *začudnosti*, za

poigravanjem s ikoničkim i zvučnim elementom u stihu, za postizanjem još jačih efekata instrumentima i postupcima koji su na granici metrike i retorike i, u krajnjem ishodu, za vizualizacijom značenja teksta, jeste jedna od osnovnih odlika celokupnog Marinovog stvaralaštva. Možda najzanimljiviji vid ospoljavanja te tendencije predstavljaju takozvane *artificijelne igrarije*, ili Kurcijusovom terminologijom, *formalni manirizmi*, metričko-retorički postupci[7] kojima obiluje i poezija i proza druge polovine XVI i prve polovine XVII veka, najplodnijeg evropskog, prvenstveno italijanskog perioda za ovakve igrarije. Uostalom, u poetici „toliko obuzetoj problemima odnosa između svakog mogućeg konstitutivnog elementa teksta", nije ni čudo što i red reči, kao i njihov raspored i položaj unutar šireg poetskog konteksta „proizvode" značenja[8]. Samim tim već prethodno postojeći metričko–retorički obrasci tipa *versus rapportatio*, *shema sumacije*, *figuralna pesma* (*technopaegnion*), *anagrami* i *eho*[9] postaju bitan nosilac značenja poetskog teksta.

Stoga, valja istaći činjenicu koja može imati i šire implikacije, da većina ovih obrazaca vrlo prisutnih i u italijanskoj poeziji pozne renesanse, odnosno manirizma, u baroku doživljava bitne promene u samoj strukturi i građenju. Pesnici manirizma suštinski su pokazivali viši stepen virtuoznosti gradeći složenije figure s većim brojem konstitutivnih članova, u baroknih pesnika sve te odlike su mnogo svedenije, ali, što je mnogo značajnije, bitno je izmenjena njihova funkcija kojoj se i pridaje najveći značaj. Na primer, mada je postojalo mišljenje da se *rapportatio*[10] u baroku više upotrebljava i da je mnogo artificijelniji u odnosu na prethodno doba (Fridrih, na primer), istraživanja seičentističke poezije pokazala su upravo suprotno, jer čak i komplikovaniji slučajevi, na primer pesnika Imperijalija, ne mogu se meriti po artificijelnosti s onim iz pozne renesanse. To se najbolje da zaključiti ako uporedimo šestočlani primer venecijanskog pesnika pozne renesanse, Domenika Venijera:

„M'arde, impiaga, ritien, squarcia, nota e preme
foco, stral, nodo, artiglio, impeto e peso....“,[11]

s Marinovom upotrebom ovog obrasca. Barokni pesnik se ne trudi da mu šema bude artificijelna po broju (najviše 4 elementa, i to samo jednom)[12], ali zato naglašava semantiku i funkciju unutar šireg teksta. Tako, na primer, u poslednjem pevanju *Adonisa* gde se opisuju pogrebne svečanosti koje je Venera organizovala u slavu umrlog mladića, deo od 95–104. oktave posvećen je plesu Muza, koji pesnik ne opisuje u tradicionalnom maniru, već pokušava da izborom i rasporedom reči vizuelno i akustički dočara sklad i pokret plesa. Ne zaustavljajući se na tome, i kombinujući *versus rapportatio* s drugim vrstama ponavljanja, kao i unutrašnjom rimom, Marino se trudi da dočara i odnos tela u pokretu s opisanim ambijentom. Stiče se utisak da za razliku od poznorenesansih pesnika kod kojih je *versus rapportatio* u funkciji njihove virtuoznosti, kod Marina ova *artificijelna igrarija* ne samo da nije svrha samoj sebi, već poprima važnu ulogu u semantičkoj ravni teksta.

Sličnu tendenciju uočavamo i u slučaju *sheme sumacije* koja je po konstitutivnim elementima bliska *versus rapportatio*, ali se po tehnici kompozicije i značenju razlikuje od ovog, suštinski dekompozicionog obrasca. Za razliku od njega, kod *sheme sumacije* i na planu leksike, i grafičkog oblika i zvuka, osnovni je kompozicijski princip[13]. Iako je pesma s najvećim brojem elemenata u šemi (23), barem kad je o italijanskoj poeziji reč, pesma jednog baroknog pesnika, Gvida Kazonija[14], ipak, kao i kod *versus raportatio*, primećujemo suštinske razlike između barokne i upotrebe u poznoj renesansi. Dok su pesnici manirizma, najčešće povezujući ova dva obrasca tako što su rekapitulaciju *sheme sumacije* davali u obliku *versus rapportatio* gradeći tako komplikovane geometrijske obrasce, dotle se barokni pesnici usresređuju, što je posebno slučaj s Marinom, na funkciju *sheme sumacije* unutar šireg teksta i na efekat koji je proizilazio „iz tenzije između dekompozicijskog i rekompozicijskog podsticaja“ u stvaranju novih semantičkih odnosa. Stoga se javlja tendecija da se *shema sumacije*, kako se barem da zaključiti na osnovu ispitanog korpusa tekstova, koristi za preosmišljavanje konstitutivnih elemenata stalnih mesta, toposa, kao što su *locus amoenus*, opisi drage ili određenje života u pesimističkom ključu[15].

Kako se na osnovu ovo malo primera vidi, barok ni u ovim igrarijama zapravo nije iznedrio nijedan novi retoričko-metrički obrazac, već se na svoj uobičajeni način poslužio tradicijom u novom interpretativnom ključu. Te već po samom svom ustrojstvu naglašeno artificijelne figure[16], istina svedenije u baroku, svoju svrhu i funkciju nalaze u ravni značenja na nivou celovitog poetskog teksta, ili, barem, tematske celine, što neminovno podrazumeva da ne mogu prenebreći ustrojstvo drugih retoričko-poetskih kategorija, kao što su žanr, ili stalni lirski oblik u koji se minimalnim izmeštanjem zapravo učitavaju nova značenja.

Tako na primer, ako je reč o ustaljenim lirskim oblicima, madrigal možda najbolje pokazuje u čemu se ogleda barokno kombinovanje nasleđenih formi i stihova. Madrigal postaje neverovatno popularan krajem XVI i početkom XVII veka, toliko da u prvoj deceniji seičenta štampane zbirke sastavljene isključivo od madrigala nadmašuju brojem čak i zbirke soneta. To se da objasniti ne samo omiljenošću muzičke forme istoga naziva[17], već prevashodno kratkoćom ovoga oblika, ali i njegovom predispozicijom za otvorenost, raznovrsnost i „prilagodljivost“. Taj madrigal u samoj svojoj strukturi poseduje učitanu mogućnost sitnih, ali značajnih mikrotekstualnih promena, odnosno variranja i menjanja broja i rasporeda stihova (*settenario* i *endecasillabo*), kao i šeme rimovanja, s tendencijom umetanja nerimovanog stiha (pa čak i stihova, kad je reč o Marinu). Zahvaljujući svim tim odlikama u baroku se madrigal doživljavao kao izuzetno moderan, kao najpogodniji oblik za ostvarivanje postulata barokne poetike, naročito u odnosu na druge ustaljene lirske oblike koji su

i dalje u upotrebi, ali koji su na planu metričke strukture, ostali nepromenjeni. Ima autora koji ovakav, novi madrigal tumače kao „mehanizam narušavanja“, odnosno kao otpor prema rigidnosti ostalih formi italijanske poetske tradicije sa kojima naporedo egzistira[18]. Iako je ovaj novi madrigal u stvari nastao u prvoj polovini XVI veka, on svoju strukturalnu slobodu[19] i, ono što postaje njegova najvažnija odlika, kratkoću, doseže upravo u baroku. Ako se uporede objavljivane zbirke od kraja XVI do prvih decenija XVII veka, jasno se može pratiti tendencija postepenog smanjivanja broja stihova u madrigalu, kojih u nekim Marinovim primerima ima čak samo četiri:

Ferirai questa o quelle?
Il seno, o le mammelle,
figlio spietato? l'un t'ha partorito,
l'altre t'hanno nutrito[20].

Stoga se ovakav madrigal sve više poistovećuje sa samom esencijom poezije i doživljava kao „čista poezija“, jer može da se pouzda jedino u „sopstvene snage“, bez pomoći naracije i deskripcije[21]. I barokni pisci retoričkih i metričkih traktata takođe su bili svesni novine ovakvog madrigala i isticali su da njegov jezik valja da bude „prečist i artificijelan“. Budući da su akcenat stavljali na artificijelnost i kratkoću, već su u baroku teoretičari bili svesni povezanosti madrigala kao forme i končeta kao nove retoričke kategorije, pa su propisivali da madrigal valja da poseduje „ingeniozan i redak končeto“[22]. I praksa i teorija onoga doba pokazuju da su se madrigal i končeto doživljavali kao nerazlučiva celina, a da novina strukture tog postojećeg oblika postaje, kao što je i običaj u baroku, semantička novina.

Na kraju ovog sažetog pregleda baroknog poimanja metrike, možemo ponovo istaći da i pored eksperimentisanja mogućnostima stiha, metričko-retoričkih obrazaca, pa i ustaljenih lirskih oblika, barokni pesnici, Marino među prvima, najviše insistiraju na učitavanju novih značenja i uspostavljanju novih odnosa među konstitutivnim elemenatima poetskog teksta.

---

[1] U već pominjanom uvodnom obraćanju čitaocu uz III deo *Lire* Marino se razmeće novim žanrovima koje je uveo u savremenu mu poeziju: idila, panegirik u sestinama (*sesta rima*) i epistole u tercinama. Međutim, reč je ili o žanrovima koji su već postojali u italijanskoj poeziji, ili o varijantama tradicionalnih formi. Up. G. Marino, *Lettere*, nav. delo, p. 600.

[2] Pravu novinu, iako se radi o sinkretičkom žanru, predstavlja melodrama u kojoj vremenom tekst dolazi u podređeni položaj u odnosu na muziku. Što se tiče same književnosti, roman bi se mogao eventualno smatrati novim žanrom, a herojsko-komična poema koju mnogi smatraju najoriginalnijim produktom baroka, u stvari je plod krize epa o čemu smo već govorili u prethodnom poglavlju.

[3] Gabriello Chiabrera (1552–1638) bio je veoma raznovrstan stvaralac: pisao je epove, tragedije, male poeme i melodrame. Autor je i nekolikih zbirki poezije (*Canzoni*, *Canzonette*, *Le maniere de' versi toscani*, *Scherzi e canzonette morali*). O njegovoj versifikaciji dosta je pisano. Up. na primer: F. Neri, *Le „forme nove“ del Chiabrera e la Pléiade* u *La metrica*, uredili R. Cremante i M. Pazzaglia, nav. delo, pp. 349–358; S. Ferrari, *Gabriello Chiabrera e le raccolte di rime da lui medesimo ordinate*, Faenca, Conti, 1988; G. Bertone, *Per una ricerca metricologica su Chiabrera*, Đenova, Marietti, 1991.

[4] Pisao je pesme sastavljene samo od italijanskih šesteraca (*senari*), kombinovao osmerce (*ottonari*) i četverce (*quatternari*), peterce i sedmerce (*quinari* i *settenari*), takozvane rime *tronche* (rimovanje reči kod kojih je akcenat na poslednjem slogu) i *sdrucciole* (rimovanje reči s akcentom na trećem slogu od kraja). Po opštem sudu, ovaj pesnik je prvi uspeo da prenese Horacijeve stihovne oblike, ali mnogo su značajniji njegovi eksperimenti s metrikom anakreontske poezije, kao i njegov doprinos u evoluciji *kancone-ode*. Njegove kombinacije kraćih stihova postaju idealan metar za italijansku poeziju pisanu za muziku, kasnije za melodramu.

[5] Konstanta italijanskog stiha jeste akcenat na pretposlednjem slogu (*verso piano*). Ovakav stih (s poslednjom rečju koja posle akcentovanog sloga ima još jedan neakcentovani) tipičan je stih italijanske poezije uopšte. Stih *sdrucciolo* i *tronco* uvek se osećaju kao izuzetak, a više takvih stihova u većoj strofičkoj ili astrofičkoj celini kao narušavanje norme. Prava moda stiha *sdrucciolo* zahvatila je italijanske pesnike krajem XV veka. Posle tog perioda ovaj stih se retko upotrebljavao i to samo u komičnoj poeziji, a u doba baroka jedino u okviru nižeg

registra, s konotacijama neobičnog. Svest o metametričkom značenju stiha *sdrucciolo* čak su pesnici imali potrebu da u stihovima istaknu. Up. G. C. Croce, *Girandola de' cervelli* (vv. 141–146), cit. prema: E. Fumagalli, *Tra metrica e retorica: endecasillabi sdruccioli da Boiardo a Marino* u *The Sense of Marino. Literature, Fine Arte and Music of the Italian Baroque*, uredio F. Guardiani, Njujork – Otava – Toronto, Legas, 1994, p. 158.

[6] Dakle, unutar metrički monolitne strukture epa (svi stihovi su *endecasillabi piani*) isto tako monolitna metrička celina sastavjena od niza stihova *endecasillabi sdruccioli*. Koliko je Marinu bilo stalo do tog novog oblika i novog značenja stiha, a koliko je bio svestan pređašnje označenosti, vidi se i u činjenici da ime Adonisovog prijatelja Sidonio (reč je proparoksitona) nikad ne stavlja u rimu, koja je značenjski izuzetno važno mesto, da se ne bi, zbog asocijacija na komično i bizarno, plemenitost ovoga lika dovela u pitanje. Up. komentar G. Pozzi, nav. delo, p. 378.

[7] Preuzeli smo odrednicu *artificijelne igrarije* iz uvoda u Pocijevu studiju čiji nam je i sam naslov indikativan: *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose* (Bolonja, il Mulino, 1982). Ovaj naučnik je nastavio da se bavi metričko-retoričkim (i/ili metričko-sintaksičkim) obrascima i u sledećim svojim knjigama: *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1984; *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993 (u ovim dvema studijama ispituje isti fenomen, ali u granicama ikonizma, na šta i sami naslovi upućuju: *naslikana reč* i, uz pomoć Danteove formule – *na rubu vidljivog zborenja*); *Anamorfosi poetiche nella maniera di Cinque-Seicento* u *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 191–204. Po Kurcijusu, *formalni manirizmi* predstavljaju konstante evropske literature koje se iz antike, preko latinskog srednjovekovlja, prenose u sve moderne književnosti. Up. *Evropska književnost i latinski srednji vek*, Beograd, SKZ, 1996, str. 149–155. Up. i, za našu sredinu preko potreban, pojmovnik: N. Grdinić, *Formalni manirizmi*, Beograd, Narodna knjiga, 2000.

[8] G. Pozzi, nav. delo, p. 515.

[9] Svi ovi obrasci imaju svoju istoriju i geografiju. Recimo *akrostih* je popularan u italijanskoj, a pod njenim uticajem i u evropskoj poeziji, između XV i XVI veka, dok ga u baroku nema. Poci dokazuje da su različiti retoričko-metrički obrasci koji pak počivaju na istim principima građenja (ponavljanju, distribuciji, dezintegraciji i integraciji) karakteristični za određene epohe. Up. G. Pozzi, *Poesia per gioco*..., nav. delo.

[10] Predstavlja razdvajanje dveju ili više sintaksičkih celina (A1 B1 C1../A2 B2 C2...) u dva ili više stihova, tako da odgovarajući sintaksički analogni članovi grade nove odnose: subjekti zajedno, predikati zajedno, objekti zajedno (A1 B1C1../A2 B2 C2...). Prvobitni, uobičajeni sintaksički redosled može se ponovo uspostaviti vertikalnim čitanjem. Up. na našem jeziku: M. Zogović, *Versus rapportati u dubrovačkoj književnosti* u *Stih u pesmi*, Colloquia litteraria: metrica et poetica III, VANU, Novi Sad, 1988, str. 149-155; N. Grdinić, *Formalni manirizmi*, nav. delo, str. 50–52.

[11] „Žari me, ranjava, sputava, kida, nosi i pritiska / plamen, strela, omča, kandža, bujica i teret...". Up. *Rime* (Bergamo 1571), XXX, 12–13. Domenico Venier (1517–1582) i krug pesnika oko njega zaslužni su za širenje u Italiji, ali i u Evropi – u okviru poznog petrarkizma – mode ovog obrasca, kao i drugih tipova *artificijelnih igrarija*. Sa još više članova jeste primer pesnika Luiđija Grota (Luigi Groto): deset rasutih kroz pesmu članova korelacije u okviru *sheme sumacije* skupljaju se na kraju u obliku *rapportatio* („S'abassi, vai, appari, passi suoni, / Se canti, ridi, miri, parli, pensi / Fior, fronde, herbe, ombre, antri, acque, aure, onde, aer, arte", *Rime*, LXIIIa, vv.12–14).

[12] Najčešće su mu dvočlane i dvostruke, a ređe dvočlane i trosturke. U *Liri* postoje samo dva tročlana slučaja (I, 55, 12–14; 105, 13–14). Artificijelnost pesnik postiže, na primer, položajem *versus rapportatio* u hijazmu (I, 41, 7–8; 214, 3–4; 227, 5–6), ili tako što u jednoj pesmi ima više dvočlanih *versus rapportatio* (karakterističan je sonet I, 187, 11–14), G. Marino, *Lira*, Venecija, Ciotti, 1629. Marino na više mesta upotrebljava ovaj obrazac i u prozi: u *Svetim besedama* i u pismima, kao što smo i pomenuli.

[13] Sastoji se u nabrajanju, kroz deo ili čitavu pesmu, nekoliko elemenata, najčešće imenica, i njihovoj rekapitulaciji na kraju pesme – ponekad i samo u jednom stihu – istim rečima i istim redosledom (kao varijanta, rekapitulacija može biti zbirna, samo u jednoj reči, ili pomoću metafora). Poci koji je naziva *aditivnom šemom*, proučava je, uz *versus rapportatio*, kao krajnji oblik korelacije, unutar *sintaksičkih veza* i *distribucije leksike*. Up. *Poesia per gioco*..., nav. delo, pp. 117–120.

[14] Up. G. Casoni, „Fulvia, fu la tua vita", *Ode*, 188, cit. prema *Poesia italiana del Seicento*, uredio L. Felici, Milano, Garzanti, 1978, pp. 91–92.

[15] Up. *locus amoenus* u VII pevanju *Adonisa*. Takođe i III pevanje epa u kome se Venerino hvaljenje lepote prelepog mladića ostvaruje nabrajanjem kanonizovanih elemenata (oči, usta, kosa, ruka) koji se na kraju rekapituliraju, ali sad u Adonisovoj hvali boginje (ok. 86–88, 97–98, 123–124, 146). Istim principom za identične elemente služi se i C. Rinaldo („Seguasi, Amor, Amor è dolce fuoco", *Il canzoniere*, 73), ali i dubrovački pesnik Dž. Bunić („Kome hoćeš, ma Ljubice"). U Bunićevoj pesmi „Budi nam spomena ljudska su godišta" šestočlanom *shemom sumacije* ustvrđuje se da je život *vihar*, *plam*, *sjena*, *san*, *ma-*

gla i *ništa*, a slične elemente, da bi iskazao istu ideju, koristi i francuski pesnik J. Chassignet. Up. *Poesia del Seicento*, nav. delo, pp. 60–61; *Djela Dživa Bunića Vučića*, uredio M. Ratković, SPH, XXX, Zagreb, JAZU, 1971; J. Rousset, *Quelques réflexions en marge d'un antologie mariniste*, „Lettere italiane“, 1954, VI, pp. 201–202. O ovom obrascu vidi i: M. Zogović, *Primeri* sheme sumacije *u dubrovačkoj renesansnoj i baroknoj poeziji*, „Zbornik Matice srpske za književnost i jezik“, 2003, LI, sv. 1–2, str. 31–45.

[16] Kako su barokni pesnici uvek težili novom, neobičnom pokazuje i upotreba, odnosno neupotreba određenih *artificijelnih igrarija*. *Akrostih*, kao isuviše korišćen u poznoj renesansi što smo već rekli – potpuno odbacuju, a *eho*, na primer, Marino u ranom stvaralaštvu upotrebljava, a u zrelom, opet iz istih razloga, ne.

[17] Mnogi poetski madrigali nisu namenjeni muzičkoj obradi, a mnogim muzičkim madrigalima kao literarni predložak nisu služili madrigali, već drugi stalni lirski oblici, na primer, sonet. O odnosu muzike i poezije u vezi s madrigalom up. L. Bianconi, *Poesia e musica. Il Cinquecento e il Seicento* u *Letteratura italiana*, uredio A. Asor Rosa, vol. VI, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319–363.

[18] Up. A. Daniele, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)* u *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, uredio F. De Grada, Firenca, Olschki, 1987, pp. 75–169. U to vreme pored madrigala u upotrebi su pre svega sonet i kancona, zatim, iako mnogo manje, sestina (*sesina lirica*) i, najređe, balata.

[19] Jedino se o čvrstoj strukturi, kad je o madrigalu reč, može govoriti u slučaju takozvanih *venaca madrigala*, veoma popularnih u XVI i XVII veku, pisanih za svadbe: svima je šema i stihovna i rime morala biti ista, a uvek je poslednji stih prethodnog morao biti identičan s prvim sledećeg. A raznovrsni i nepravilni sled sedmeraca (*settenario*) i jedanaesteraca (*endecasillabo*) u baroknom madrigalu zahtevao je pažljivu kontrolu stilsko-jezičkog registra. Međutim, i novi madrigal se uvek doživljavao kao „niži“ od soneta i kancone. Up. S. Ritrovato, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, „Studi e problemi di critica testuale“, 2001, vol. LXII, 1. semestar, pp. 131–154. Ovaj autor ustvrđuje „tri osnovna stilska momenta“ madrigala: „diskurzivni“, „melodički“ i „epigramski“. Up. za madrigal polovine XVI veka: M. Damian, *Struttura dei madrigali michelangioleschi* u *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. II, pp. 905–920.

[20] „Ranićeš ovo ili one? / Krilo, ili dojke, / okrutni sine? jedno te je porodilo, / druge su te othranile“. Madrigal je iz *Galerije* (*Oreste* u *Ritratti, Tiranni, Corsari, e Scelerati*, 2), a šema mu je: aaBb, nav. delo, vol. I, p. 114. Po-

stoji jedan ovakav primer i u *Liri* (II, 16): „Baciami, e poi, ben mio, / Mordi, minaccia, ingiuria pur, se sai: / Ché non saranno allor, benché mordaci, / Minacce, ingiurie, e morsi altro che baci“ („Ljubi me, a potom, milo moje, / Grizi, napadaj, ozleđuj ako umeš: / Jer neće biti, iako bolni, / Napadi, ozlede, i ugrizi, drugo do poljupci“). Treba obratiti pažnju da su od četiri čak dva stiha nerimovana (aBCC), a i da je pesnik na ovako malom prostoru uspeo da pokaže gotovo sve osnovne karakteristike svoje pesničke veštine: ponavljanja (prvi put glagoli, a onda iz njih izvedene imenice), simetrije, paralelizme.

[21] Za Paolinija, upravo zbog toga, madrigal se nalazi u graničnoj zoni lirske produkcije Ovo je, u krajnjoj liniji, i karakteristika starog madrigala. Možda je to razlog što u *Kanconijeru* postoje samo četiri madrigala, jer su za Petrarkin stil i tematiku bile potrebnije kompleksnije strukture od ovog oblika. Paolini čak dovodi u vezu zainteresovanost pesnika hermetizma za madrigal, posebno novi, sa sličnošću njihovih poezija lišenih svake angažovanosti i svake uslovljenosti, osim ekspresivne. Up. P. Paolini, *Su alcuni madrigali del Tasso (e due del Marino)*, „Esperienze letterarie“, XXIII, 1998, n. 1, pp. 53–76.

[22] Na primer, Antonio da Tempo, kaže da madrigal valja da poseduje „blagost, milinu, ljupkost i umilnost“ i da bude „lep i mali“. Up. *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, cit. prema P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bolonja, il Mulino, 1994, p. 124.

STIH U MARINOVOM MADRIGALU

Madrigal iz druge polovine XVI i prve polovine XVII veka, najtipičniji ustaljeni lirski oblik italijanske barokne poezije, ima malo šta zajedničkog sa svojim prethodnikom, trečentističkim madrigalom (*madrigale antico*). Za razliku od izometričke strofičke strukture, pre svega ona četiri Petrarkina madrigala iz *Kanconijera*, koji će petrarkistima dugo služiti kao model (*endecasillabi*, raspoređeni u dva do tri terceta, s krajnjim jednim do dva dvostiha, ili jednim izolovanim stihom)[1], ovaj novi madrigal, monostrofičke organizacije, različite dužine (obično od 7–11 stihova) uvešće osim jedanaesterca (*endecasillabo*) i sedmerce (*settenario*), kao i slobodniji raspored rima, s mogućnošću – najčešće jednog – nerimovanog stiha. Sa starim madrigalom, izuzev imena, vezivaće ga jedino princip kratkoće: morao je, barem teorijski, biti kraći od soneta. Po kanconijerima pojedinih pesnika, kao i po zbirkama više autora, sastavljenih isključivo od madrigala (prva takva zbirka pojavila se 1544. u Veneciji, a poslednja, opet u Veneciji, 1611) možemo zaključiti: prvo, da je popularnost madrigala mnogo veća u severnoj Italiji, posebno u krugu bolonjskih pesnika, nego u južnoj, gde još uvek vlada sonet[2] i, drugo, da je propao pokušaj normiranja metričke strukture ovog, kako ga je Taso nazivao, „componimento illegitimo" (jedan od metričara XVII veka predložio je, bezuspešno, da madrigal ima 8 stihova, sa samo dva, eventualno tri sedmerca i obaveznu sintaksičku pauzu posle trećeg stiha: aBBaCC/c/DD)[3].

Napuštanje Petrarkinih i petrarkističkih madrigala, kršenje izometričnosti (u današnjoj nauci ovo se više ne tumači isključivo uticajem promena u muzici, već i obrnuto), prati i kršenje strogih tematskih okvira: pod uticajem ona četiri Petrarkina primera, madrigal je petrarkistima služio za pastoralno-ljubavne sadržaje. Baroknim pesnicima, osim, ipak, ponajviše za ljubavnu, služio je i za religioznu, enkomijastičku, filozofsku i šaljivu tematiku. Još su stari traktatisti primećivali da je glavna prednost novog madrigala u njegovoj heterometričnosti, odnosno, kako su oni govorili, u „izmešanosti stihova" (iz „celih", *interi* stihova, odnosno jedanaesteraca, i „presečenih", *rotti*, odnosno sedmeraca) i da uz ovaj oblik ide pojačani *ornatus*. Zbog svog epigramskog karaktera, madrigal je pogodan za končeta. Kad danas prelistamo italijanske seičentističke pesničke zbirke, nameće nam se utisak da se barokni pesnici upravo madrigalima takmiče u retoričkoj veštini, često s istom temom, a ponekad i istim rimama[4].

Da bi madrigal, od nekad strogog oblika postao najslobodniji stalni lirski oblik, mnogo je, a možda i ponajviše, učinio Đambatista Marino. Iako, doduše, nije baš s pravom izvojevao prvenstvo u madrigalu, neosporan je njegov značaj za strukturu tog oblika i za raspored rima. Madrigala ima u drugom delu prve zbirke *Rime* iz 1602 (205)[5], potom u trećem delu proširenog izdanja, objavljenog 1614, pod naslovom *Lira* (104), i u zbirci *Galerija* (1619–1620), gde su od 626 pesme 382 madrigala[6]. Od drugih pesnika madrigala, i od onih prethodnih i od onih savremenih mu, Marino se razlikuje po većem broju sedmeraca (*settenari*) u odnosu na ukupan broj stihova, ponekad čak i većem i od broja jedanaesteraca (*endecasillabi*)[7], raznovrsnosti u šemi rimovanja, potom po naglašenim opkoračenjima (redom u tri do četiri stiha), pa, samim tim, i većim korišćenjem mogućnosti da se u određenim uslovima *endecasillabo* čita kao sled sedmerca i peterca (*quinario*), odnosno obrnuto. Time pesnik u svojim madrigalima postiže izuzetnu ritmičku raznovrsnost. Od ostalih pesnika

Marino se razlikuje i umetanjem nerimovanog stiha koji nije početni, što predstavlja izuzetak u poeziji XVII veka.

Iako smo svesni da se u baroku ruše stroge tematsko-žanrovske granice, karakteristične za književnost prethodnih vremena, da određeni književni sadržaj više ne mora da iziskuje i određeni metar, uporedili smo ljubavne madrigale iz *Lire* i madrigale iz *Galerije*. Ispitujući madrigale ovih dveju zbirki, želeli smo da ustanovimo da li zaključci koje nameće pomenuto *Pesničko takmičenje* važe i ako se korpus proširi na manje-više sve Marinove madrigale, odnosno da se, pre svega, utvrdi da li u Marinovim madrigalima uopšte preovladava *settenario* u odnosu na *endecasillabo*.

U ljubavnoj poeziji drugog dela *Rima* (*Rime amorose*), svakako šire shvaćenoj (opisi drage, delovi njene lepote, nakita, odeće, rastanci, poljupci, itd. itsl.) najviše je madrigala od po 8 stihova (36), zatim slede oni od 9 (31), pa od 10 (27). Kad je reč o madrigalima od 9 i 10 stihova, preovladava *settenario* (odnos madrigala s većim brojem sedmeraca prema madrigalima s većim brojem jedanaesteraca jeste 27:9, odnosno 21:1). U madrigalima od 8 stihova najviše je onih s istim brojem sedmeraca i jedanaesteraca (14), a potom s većim brojem sedmeraca (11). Opšti je utisak, kako na osnovu ovih madrigala, tako i madrigala s drugačijim brojem stihova – od najmanje 4 do najviše 13 – da preovlađuju madrigali s više sedmeraca (*setenarija*)[8].

Isti odnos između sedmeraca i jedanaesteraca ponavlja se i u ljubavnoj poeziji trećeg dela *Lire* (*Amori*). Tu je takođe najviše madrigala s 8 stihova (17), pa s 10 (16) i na kraju s 9 (14). U svima njima, ali i u drugim madrigalima od najmanje 6 do najviše 11 stihova preovladava sedmerac (12:4; 8:1; 9:4, pored onih s jednakim brojem stihova).

U *Galeriji*, u odnosu na druge lirske oblike najviše je madrigala u odeljcima s mitološkim (*Favole*) i biblijskim (*Historie*) temama (broj madrigala u odnosu na celokupni broj pesama: 67:83; 46:57).

Ne znamo da li je u pitanju slučajnost, ili je u Marinu preovladalo shvatanje ovog lirskog oblika kao nižeg u odnosu na sonet, tek on nijednog papu nije opevao u madrigalu. U samoj strukturi madrgala postoje izvesne razlike u odnosu na ljubavnu poeziju iz *Lire*. Prvo, u *Galeriji* su madrigali mnogo raznovrsnji s obzirom na broj stihova – ima ih sa 4 pa do 14 stihova[9]. Drugo, dok je u *Liri* neznatna razlika između madrigala s 9 stihova i onih s 10 i 8, u *Galeriji* je ona upadljiva: 146 madrigala sa po 10 stihova u odnosu na 72 madrigala s 8 i 69 sa 9. Treće, dok u *Liri*, kao što smo videli, preovlađuju, i to upadljivo, madrigali s većim brojem sedmeraca, u *Galeriji* to nije tako. Od 146 madrigala sa po 10 stihova 65 je s istim brojem sedmerca i jedanaesteraca, a neznatna je razlika između onih s većim brojem sedmeraca (41) i madrigala s većim brojem jedanaesteraca (39). Ako pogledamo ukupan broj, videćemo da prema 187 madrigala s pretežnim brojem sedmeraca, imamo 119 s većim brojem jedanaesteraca i 101 s jednakim brojem ova dva stiha[10].

Čini nam se da se ove razlike, bolje reći njihove nijanse, mogu tumačiti narativnošću samih pesama, prouzrokovanom tematikom *Galerije* (kao predložak ovoj zbirci poslužila su dela figurativnih umetnosti). U stvari, više no tematika, na povećani broj sedmeraca i samim tim na još veće oslobađanje ovog i tako „neregularnog oblika" uticala je „baroknost" pesama: uz povećani *ornatus* (a takvih je madrigala najviše u ljubavnoj poeziji) ide i veći broj sedmeraca u odnosu na celokupan broj stihova[11].

[*Napomena*: Podsećamo da je ovaj rad, pročitan 1989. na, nažalost poslednjem, stručnom sastanku *Colloquia litteraria: metrica et poetica IV*, a štampan 1991. godine prvi koji se na ovaj način bavi isključivo Marinovim madrigalom. Godine 1994. pojavila se opsežna studija posvećena ovom problemu iz pera Alesandra Martinija (*Marino e il madrigale attorno al 1602* u *The Sense of Marino, Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, uredio F. Guardiani, Njujork–Otava–Torino, Legas, 1994, pp. 361–82), najrelevantijeg autora u

ovoj materiji. Ne bez doze zadovoljstva moramo da primetimo da je autor došao do zaključaka sličnih našima.]

---

[1] O trečentističkom madrigalu (*madrigale antico*) postoji već relativno bogata literatura, počev od Kardučijeve monografije iz 1870. godine: *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, preštampano u G. Carducci, *Opere*, Bolonja, Zanichelli, 1935–1940, vol. 9. U zborniku *La metrica*, uredili R. Cremente i M. Pazzaglia, Bolonja, il Mulino, 1976, pored preštampanog članka o madrigalu, iz 1946. E. Li Gotti, *Il madrigale nel Trecento*, data je i dotadašnja bibliografija. Up. pp. 319–328; 514–518. Dosad najiscrpnija studija o madrigalu XIV veka, neka vrsta sinteze s metričkim repertuarom i bogatom bibliografijom: G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale „antico", dal M. S. Vaticano rossi 215 al Novecento*, „Metrica", III, 1982, pp. 159–253. Ova studija, između ostalog, opovrgava neka, dotad uvražena mišljenja. Prvo, iako je izometričnost norma ovog stalnog lirskog oblika, pojavljuju se, doduše retko, i sedmerci (*settenari*) pored kanonizovanih jedanaesteraca (*endecasillabi*). Drugo, iako se smatra da je pojavom novog madrigala i njegovom velikom popularnošću stari oblik iščezao, Kapovila pokazuje da Petrarkina šema starog madrigala nastavlja da traje sve do sredine XIX veka, kad ovaj oblik, zajedno s balatom, postaje opet veoma popularan. Up. od istog autora *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, Atti e Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 1982, XCV, pp. 449–484.

Uprkos mnogim pokušajima i predlozima, do dana današnjeg etimologija naziva, a s njom i poreklo ove stalne lirske forme, ostala je enigma i predmet čestih sporenja. Koliko je zasad poznato, prvi italijanski madrigali su oni iz Vatikanskog kodeksa i četiri Petrarkina.

[2] Iz te opšte slike donekle se izdvaja Sicilija, i to u prvoj deceniji XVII veka. Up. *La Fucina poetica. Madrigalisti siciliani del Seicento*, uredila A. M. Razzoli Roio, Parma, La Pilotta, 1987, posebno pp. 73–74.

[3] Za razliku od starog, trečentističkog madrigala, o novom madrigalu, posebno u XVII veku, u novije vreme malo je pisano. Pisci traktata XVI i XVII veka upoređuju ga sa strukturom starog, osobito da bi istakli modernost, veću slobodu tog novog oblika. O teorijskim raspravama iz XVI veka o madrigalu piše M. Ariani, *G. B. Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali*, uvodna studija u G. B. Srozzi, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia, 1974, pp. VII–CXLVIII. O samom madrigalu: U. Sculz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Berlin-Cirih, 1969; R. Simon i D. Gidrol, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo*, „Studi Secenteschi", 1973, n. 14, pp. 81–87; A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, „Lettere Italiane", 1971, n. 4, pp. 529–548 (deo ovog rada objavljen je u okviru uvodnih napomena u Martinijevom izboru Marinove ljubavne poezije: G. B. Marino, *Amori*, Rizzoli, Milano, 1982, pp. 18–25); A. Daniele, *Lettura di un madrigale tassesco*, „Giornale storico della Letteratura italiana", 1972, CXLIX, pp. 202–232.

[4] Zbirka iz 1611. godine, koju pominje Martini kao „bilans poslednjih, najplodnijih trideset godina", i na osnovu koje najviše i gradi svoje zaključke o novom madrigalu, nosi i naslov *Pesničko takmičenje od Pometenog Sputanog akademika. Ljubavni, tužni i dopadljivi madrigali u kojima se vidi lepota, ljupkost i živost najizvrsnijih pesnika Italije (Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito. Madrigali amorosi, gravi e piacevoli ne' quali si vede il bello, il leggiadro ed il vivace dei più illustri poeti d'Italia*, Venecija, Barezzo Barezzi, 1611). U tom takmičenju učestvuje stotinak pesnika s ukupno 1725 madrigala. Po broju madrigala, na prvom je mestu, s 141, Rinaldi iz Bolonje, Marino je na trećem s 94, Gvarini na šestom s 76, a Taso, na primer, na devetnaestom mestu, nav. delo, pp. 531–532.

[5] Dvočlanu strukturu zbirke Marino versifikaciono određuje: prvi deo, koji je još uvek vezan za petrarkizam napuljskog pesničkog kruga, sav je od soneta, a drugi, koji predstavlja nov pesnički ukus, i na tematskom i na stilskom planu, najviše je u madrigalima, a manje u kanconama.

[6] *Galerija* je metrički raznovrsnija od *Lire*: posle madrigala najviše je soneta (134, od toga dva *repata*, obadva u odeljku *Šaljivih portreta*), pa stanci (82), pesama u katrenima (16), zatim oda-kanconeta (9), 4 pesme u sestinama i 2 u tercinama.

[7] Tu tvrdnju Martini u pomenutoj studiji zasniva na ispitivanju osamnaest pesama nekolicine pesnika , i to s istovetnom temom „dijeljenja", kako su govorili Dubrovčani. U tri Gvarinijeve pesme na ovu temu broj sedmeraca u odnosu na ukupan broj stihova je: 3:8; 3:9; 3:8. Marinovom odnosu (prema Martinijevim primerima: 5:6; 7:9; 8:10; 5:8) najviše se približava Rinaldi (7:11; 6:8) koji se, kao što pokazuju najnovija istraživanja, po mnogim elementima, smatra jednim od začetnika nove poezije u Italiji.

[8] Oba madrigala od po 5 stihova sastavljeni su samo od sedmeraca. Od 10 madrigala od po 6 stihova 6 je s većim brojem sedmeraca, 2 s većim brojem jedanaesteraca, a 2 s istim brojem jednih i drugih stihova. U madrigalima od 7 stihova opet je veći broj onih gde preovlađuju sedmerci: 6:1. U 15 madrigala od

po 11 stihova 11 je s većim brojem sedmeraca. Međutim, u madrigalima s 12 i 13 stihova preovlađuju jedanaesterci (1:4).

[9] Sa po 4 stiha imamo jedan madrigal, sa po 6 deset, sa 7 dvadeset i dva, sa 11 četrdeset, sa 12 pedeset, sa 13 jedan i sa 14 stihova dva. Iako je bila gotovo norma da madrigal bude manji od soneta, Marino se, kao što vidimo, ponekad toga ne pridržava. Nekoliko primera madrigala sa po 14 stihova našli smo i u Tasovim *Rimama*.

[10] U jednom madrigalu od 4 stiha veći broj je sedmeraca. U 10 madrigala od 6 stihova, 6 je s većim brojem jedanaesteraca, 2 s većim brojem sedmeraca, a dva s jednakim brojem. U 22 madrigala od po 7 stihova 14 je s većim brojem sedmeraca, a 8 s većim brojem jedanesteraca. U 40 madrigala od po 11 stihova 17 je s većim brojem sedmeraca, a 23 s većim brojem jedanesteraca. U 15 madrigala od po 12 stihova 7 je s većim brojem sedmeraca, a 5 s većim brojem jedanaesteraca, i tri s jednakim brojem. U madrigalima od 13 stihova veći broj je sedmeraca, u dva madrigala od po 14 stihova, u jednom je veći broj jedanaesteraca, a u drugom je jednak broj. Zanimljivo je da postoji i nekoliko dužih madrigala (od 10–13 stihova) sastavljenih isključivo od sedmeraca (*Favole*, 15; *Capricci* I, 4, 4c).

[11] Potvrda ovoj našoj tezi su ostali madrigali iz drugog i trećeg dela *Lire* (*Rime religiose*, II; *Lodi*, *Lacrime*, *Capricci*, III). Iako ukupno ne preovladavaju pesme s većim brojem setenarija (to je upadljivo u III delu), opšti je utisak da madrigali koji su narativniji imaju veći broj endekasilaba, a oni, obično kraći, koji su „moderniji“, građeni u celosti na končetu, veći broj setenarija. (U 20 madrigala II dela 14 je s većim brojem setenarija, 5 s većim brojem endekasilaba, a jedan s istim brojem. U III delu od 28 madrigala 8 je s većim brojem setenarija, 11 s većim brojem endekasilaba i 9 s istim brojem.)

Valja napomenuti da smo u ovoj analizi vodili računa o činjenici da je jedan broj pesama iz *Lire*, posebno iz odeljka *Capricci*, neznatno izmenjen, prenesen u *Galeriju*.

U svom radu služili smo se izdanjima: G Marino, *La Lira*, Venecija, Ciotti, 1629; *La Galeria*, uredio M. Pieri, Padova, Liviana, 1979.

Imenski registar

N

O

P

Q

R

S

Š

T

U

V

W

Z

Predmetni registar

A

B

C

Mirka Zogović
BAROK: KNJIŽEVNA TEORIJA I PRAKSA
2007.

Izdaje
NARODNA KNJIGA
ALFA
Beograd, Šafarikova 11

Za izdavača
Snežana Mijović

Lektor-korektor
Autorka

Plasman
011/848-70-31, 848-70-34, 848-70-35
Jasna Krstić

Virmanska prodaja
011/848-70-31, 848-70-34, 848-70-35
Velimir Milićević

Marketing
011/3223-910
Maša Rebić

Tiraž 500 primeraka

Štampa
ALFA – Beograd

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

821.131.1.09"16"

ZOGOVIĆ, MIRKA
Barok : književna teorija i praksa / Mirka Zogović. – Beograd : Narodna knjiga-Alfa, 2007 (Beograd : Alfa). – 163 str. ; 21 cm. – (Biblioteka Novi kontekst. Serija Književna istorija ; 4)

Tiraž 500. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Registri.

ISBN 978-86-331-3185-8

COBISS.SR-ID 142859020